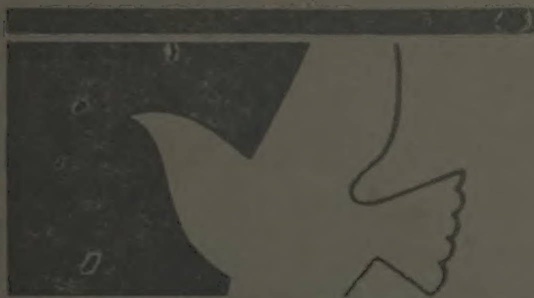
ಅಂಕಣ

ಜುಲೈ-ಆಗಸ್ಟ್ 1984



ಬೌದ್ಧ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ

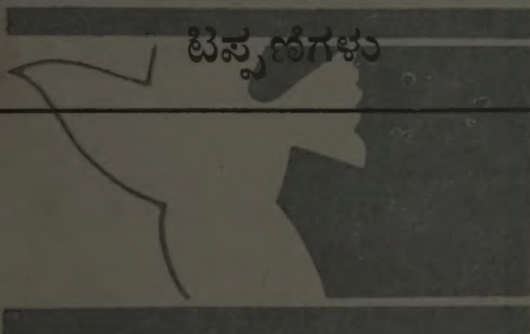
ಜೆ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ

ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯ ವಿಚಾರವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಜೀವರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಾತ್ರ

ಡಾ॥ ಬಿ. ಎಸ್. ಶ್ರೀಧರ ರಾಮರಾವ್

ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥ್ ಸಂಗೀತ ಮಂಥನ

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು



ಅಂಕಣ ಜುಲೈ–ಆಗಸ್ಟ್ 1984 ಸಂಪುಟ–5 ಸಂಚಿಕೆ–6

ಶ್ರೀಮತಿ ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿಯವರ ಕಗ್ಗೊಲೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ನಾಚಿಸುವ ಹೇಯ ಕೃತ್ಯ. ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಮಹಾತ್ಮಗಾಂಧಿ ಮತ್ತು ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿ ಕೊಲೆಗಳಾಗಿರುವುದು ಧರ್ಮದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ. ಮಾನವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಮೆರೆವ ಧರ್ಮದ ಸ್ಥಾನ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟಿರಬೇಕು, ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸುವ ಕಾಲ ಸನ್ನಿಹಿತವಾಗಿದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹಂತಕರ ಗುಂಡಿಗೆ (31–10–84) ಬಲಿಯಾದ ಮೊದಲ ಮಹಿಳಾ ಅಂತರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಯಕಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿಗೆ 'ಅಂಕಣ'ದ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ.

ಕನ್ನಡದ ಹಿರಿಯ ನಾಟಕಕಾರ, ಲೇಖಕ 'ಶ್ರೀರಂಗ' (17–10–84) ಮತ್ತು ಹಿರಿಯ ಲೇಖಕಿ ಭಾರತಿ (24–10–84) ನಿಧನರಾಗಿದ್ದಾರೆ. 'ಅಂಕಣ' ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ವಿಶೇಷಾಂಕವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲಿದೆ. ಅಗಲಿದ ಕನ್ನಡ ಸಾರಸ್ವತ ಲೋಕದ ಈ ಹಿರಿಯರಿಗೆ 'ಅಂಕಣ'ದ ನಮನ.

ಡಾ|| ಹಾ. ಮಾ. ನಾಯಕರು ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕುಲಪತಿಗಳಾಗಿ ಅಧಿಕಾರ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ 'ಅಂಕಣ'ದ ಅಭಿನಂದನೆಗಳು.

ನಿಮಗೆ ಆಗಸ್ಟ್ 84ರ ಸಂಚಿಕೆ ನವೆಂಬರ್ 84ರಲ್ಲಿ ಕೈಸೇರುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಗೆ 'ಅಂಕಣ'ದ ಐದನೆಯ ಸಂಪುಟ ಮುಗಿಯಿತು. ಚಂದಾದಾರರು ರೂ. 15/-ನ್ನು 'ಅಂಕಣ'ದ ಹೆಸರಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಚಂದಾವನ್ನು ನವೀಕರಿಸಬೇಕೆಂದು ವಿನಂತಿ. ಸಂಚಿಕೆ ತಡವಾಗಿದ್ದಕ್ಕೆ ಕ್ಷಮಿಸಿ, ಸಹಕರಿಸಿ.

'ಅಂಕಣ'

8, 'ಚಿರಂಜೀವಿ', ಹಳೇ ಈಜುಕೊಳದ ರಸ್ತೆ, ಕೋದಂಡರಾಮಪುರ, ಬೆಂಗಳೂರು-560003

ಈ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ

ಲೇಖನಗಳು

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

ಪ್ರಕಟನೆ : 'ಪಿ.ಪಿ.' ಬಳಗದ ಗೆಳೆಯರಿಂದ
ವಾರ್ಷಿಕ ಚಂದಾ : ಹತ್ತು ರೂಪಾಯಿ
'ಅಂಕಣ' ಸ್ಥಾಯಿನಿಧಿ : ನೂರು ರೂಪಾಯಿ

ಬೌದ್ಧ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ

ಜಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ

ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಜನಜೀವನ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ, ಎಂದರೆ ಒಟ್ಟು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಅಗಾಧವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿ ಕ್ರಮೇಣ ಕರಗಿ ಹೋದ ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗಗಳಾದ ಕಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಪಕವೂ ಗಾಢವೂ ಆದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಅಜಂತದ ಚಿತ್ರ ಲೆ, ಸಾಂಚಿಯ ಶಿಲ್ಪ ಮುಂತಾದ ಬೌದ್ಧ ಸ್ಮಾರಕಗಳು ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಸ್ತಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ಬೌದ್ಧ ಕಾವ್ಯಗಳೂ ಸಹ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗ.

ಇಹಲೋಕವನ್ನು ಅಸಹ್ಯವೆಂದು ಧಿಕ್ಕರಿಸುವ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಕಾವ್ಯಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ತ್ಯಾಜ್ಯ. ಅವು ಲೋಲುಪತೆಯ ಪರಿಕರಗಳೆಂದು ಅವರ ಎಣಿಕೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಟ್ಟಾ ವೈದಿಕರು 'ಕಾವ್ಯಾಲಾಪಾಂಶ್ಚ ವರ್ಜಯೇತ್' ಎಂದರು. ಆದರೆ ವ್ಯಾಸ ವಾಲ್ಮೀಕಿಗಳು ಋಷಿಗಳೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡರು. ಶುಷ್ಕ ಮೀಮಾಂಸಕರನ್ನು ಹೊರತಾಗಿ· ಉಳಿದವರು ಕಾವ್ಯಾದಿ ಕಲೆಗಳ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸದುಪದೇಶವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದರು. ಇದು ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಮೂಲ ವೇದ ಮಂತ್ರಗಳಲ್ಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಸೆಲೆಯಿದ್ದಂತೆ, ಬುದ್ಧನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಸತ್ವವಿದೆ. ಬುದ್ಧನು ಈ ಲೋಕದ ನಶ್ವರತೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ಸತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೂ, ಈ ಲೋಕವನ್ನು ನಂಬಿದ ಜನರನ್ನು ತುಚ್ಛವಾಗಿ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕ ಝಂಜಾಟದಿಂದ ಹೊರತಾದ ಸಮಣರ ಸಂಘ ಕಟ್ಟಿದ. ಆದರೆ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ತಲೆಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕ ಅಲೌಕಿಕದ ನಡುವಿನ ಮಧ್ಯಮ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದ. ಜನರಿಂದ ಬೇರಾದರೂ, ಅವರ ನಡುವೆ ಹೋಗಿ, ಅವರ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸರಳವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಿಸಿದ. ತನ್ನ ಬೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾಂತ ರೂಪಕಗಳನ್ನು, ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಇಂತಹ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಬೌದ್ಧರ ಧರ್ಮಗ್ರಂಥಗಳಾದ ತಿಪಿಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಬೃಹತ್ಕಥೆಯ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಬೃಹತ್ಕಥೆ–ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಕಥೆಗಳ ಸಂಗ್ರಹ. ಇವನ ರೂಪಕಗಳು ಗಾದೆಗಳಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಂದ ಊಹಿಸಬಹುದಾದ ಒಂದು ಅಂಶ–ಬುದ್ಧ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಜಾನಪದ, ಕಥೆ, ಗಾದೆಗಳ ಸತ್ವವನ್ನು ತನ್ನ ಧರ್ಮೋಪದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು–ಎನ್ನುವುದು.

ಬೃಹತ್ಕಥೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವ ಪೈಶಾಚೀ ಭಾಷೇ ಬೌದ್ಧರ ಒಂದು ಪಂಗಡದ ಭಾಷೆ ಯಾಗಿತ್ತು ಎಂದೂ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಬುದ್ಧೋಪದೇಶದ ಸಾರ ಸರ್ವಸ್ವವೆನ್ನಲಾದ ಧಮ್ಮಪದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಚನ ಕಾರರ ವಚನಗಳಂತೆ ಕಾವ್ಯ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆದ ಸರಳ ಸುಂದರ ಹಾಗೂ ಗಂಭೀರ ಪದ್ಯಗಳ ಸಂಗ್ರಹ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ–'ಕಲಬೇಡ ಕೊಲಬೇಡ....' ಮತ್ತು 'ತನ್ನಂತೆ ಪರರ ಬಗೆ ದೊಡೆ' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿನ ಆಶಯವನ್ನು ಧಮ್ಮಪದದ ದಂಡವಗ್ಗದಲ್ಲಿನ ಪದ್ಯ ಹೀಗೆ ಹೇಳು ಹೇಳುತ್ತದೆ–

"ಸಬ್ಬೇ ತಸನ್ತಿ ದಂಡಸ್ಸ ಸಬ್ಬೇ ಭಾಯನ್ತಿ ಮಚ್ಚುನೋ ।
ಅತ್ತಾನಂ ಉಪಮಂ ಕತ್ವಾ ನಹನೇಯ್ಯ ನ ಘಾತಯೇ ॥

(ಎಲ್ಲರೂ ದಂಡಕ್ಕೆ ಹೆದರುತ್ತಾರೆ, ಎಲ್ಲರೂ ಮೃತ್ಯುವಿಗೆ ಹೆದರುತ್ತಾರೆ, ನಿನ್ನನ್ನ ನೀನೇ ಉಪಮಾನವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಯಾರನ್ನೂ ಕೊಲ್ಲಬೇಡ ಯಾರನ್ನೂ ಘಾಸಿ ಗೊಳಿಸಬೇಡ).

ಬುದ್ಧ ವಚನ ಮತ್ತು ವಚನಕಾರರ ವಚನಗಳ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನ ತಾನೇ ಒಂದು ಮಹಾನ್ ಪ್ರಬಂಧವಾಗಿಬಿಡಬಹುದು. ಅಲ್ಲಮನ ಮೇಲೆ ಬೌದ್ಧರ ಪ್ರಭಾವವಿದ್ದದ್ದು ತಿಳಿದ ವಿಷಯ.

ಬುದ್ಧನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಮಗಧದ ಸುತ್ತಲೂ ಜನರ ಆಡುನುಡಿಯಾಗಿದ್ದ ಪಾಲಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧನ ಸುಂದರ ಪದ್ಯಗಳು ಕಥೆಗಳು ಇವೆ. ಮುಂದೆ ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಮಾತನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಇನ್ನು ಕೆಲವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಅದೇ ಪಾಲಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಮಹಾಸಂಘಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಸ್ತವಾಗಿ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಈ ಗ್ರಂಥಗಳೇ ತಿಪಿಟಕಗಳು. ಬೌದ್ಧರೆಲ್ಲರ ಭಾಷೆ ಪಾಲಿಯಾಗಿತ್ತು. ಅಶೋಕನ ಶಾಸನಗಳೂ ಈ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಶುಂಗರ ಕಾಲದ ನಂತರ ಎಂದರೆ ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಪೂ. 1ನೇ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಯಿತು. ಬೌದ್ಧರು ತಿಪಿಟಕ ಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡರೂ ತಮ್ಮ ಹೊಸ ಬರವಣಿಗೆ–ಶಾಸ್ತ್ರ, ಉಪದೇಶ, ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ್ದರು. ಅಶ್ವಘೋಷನಂತಹ ಕವಿಗಳು, ನಾಗಾರ್ಜುನನಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದರು. ಆದ ರಿಂದ, ಬೌದ್ಧರಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಿಚಾರಧಾರೆಯಿಂದಲೂ, ಪದ ಸಂಪತ್ತಿನಿಂದಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಗೆ ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯವನ್ನೂ ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟರು. Franklin Edgerton ಎನ್ನುವವನು ತಯಾರಿಸಿರುವ Buddhist Hybrid Sanskrit Dictionury (ಬೌದ್ಧರಿಂದ ಕಸಿಗೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃದ ನಿಘಂಟನ್ನು) ನೋಡಿ ದರೆ ಬೌದ್ಧರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪದಗಳ, ರೂಪಗಳ, ಅವುಗಳ ಅರ್ಥ ವಿಸ್ತಾರದ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗ ಅಶ್ವಘೋಷ.

ಸುಮಾರು ಒಂದನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ–ಕುಶಾಣರ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ–ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಎಂದೇ ಅನೇಕರ ಅಭಿಮತ. ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಆದಿಕವಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ನಂತರ ಇವನೇ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವ ಮೊದಲ ಮಹಾಕವಿ. ಇವನು ಆಚಾರ್ಯ, ಬದಂತ, ಮಹಾಕವಿ, ಮಹಾವಾದಿ ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡವನು. ಸಾಕೇತ ದಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದ. ಮಿಕ್ಕ ಅನೇಕ ಬೌದ್ಧ ಕವಿ, ಪಂಡಿತರ ಹಾಗೆ ಇವನೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಮತಾಂತರಗೊಂಡವನು. ಆದ್ದ ರಿಂದಲೇ ರಾಮಾಯಣಾದಿಗಳ ನೇರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವನು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಬೌದ್ಧರಲ್ಲೇ ಯಾವ ಒಂದು ಒಳ ಪಂಗಡಕ್ಕೂ ಒಗ್ಗದ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಭಾವಿತ ವಾದ ಇವನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು, ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧ ವಿಹಾರಗಳು ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ತೆಗೆದು ಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸನ ನಂತರದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪರಂಪರೆಯ ಕವಿ–ವಿಮರ್ಶಕರೂ, ಇವನಿಗೆ ಕೊಡಬಹುದಾದಷ್ಟು ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ ಗೊಂಡ ಕೃತಿಗಳು ಕ್ರಿ. ಶ. 5ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಚೀನೀ ಭಾಷೆಗೂ, 8ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಟಿಬೆಟನ್ ಭಾಷೆಗೂ ಅನುವಾದಗೊಂಡು–ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಉಪಲಬ್ಧ ವಾಗಿದ್ದವು, ಆದರೆ ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆತದ್ದು ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯ ಲ್ಲಷ್ಟೆ–ಅದೂ ಮಧ್ಯ ಏಷ್ಯದ ಟುರ್ಫಾನ್ ಎಂಬ ಮರುಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ–ತುಣುಕು ತುಣುಕಾಗಿ. ಇದು ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು Prof. Luders ಅವರ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ. ಸಿಕ್ಕ ಕೃತಿ ಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು–ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು (ಒಂದು ಪೂರ್ಣ, ಇನ್ನೊಂದು ಅಪೂರ್ಣ), ಮೂರು ನಾಟಕದ ತುಣುಕುಗಳು.

"ಬುದ್ಧ ತನ್ನ ಮಲತಮ್ಮ ನಂದನನನ್ನು ಬೌದ್ಧ ಸಂಘಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡ. ಆದರೆ ನಂದನ ತನ್ನ ಪ್ರಿಯೆ–ಸುಂದರಿಯನ್ನೇ ಧ್ಯಾನಿಸಿದ. ಬುದ್ಧ ಅವನನ್ನು ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಒಯ್ದು ಅಪ್ಸರೆಯರನ್ನು ತೋರಿಸಿದಾಗ ಸುಂದರಿಯನ್ನು ಮರೆತು ಅವರನ್ನೆ ಮೋಹಿಸಿದ. ಅವರಿಗಾಗಿ ತಪಸ್ಸಾಚರಿಸಿದ. ಮುಂದೆ 'ಆನಂದನಿಂದ' ಸೌಂದರ್ಯ ರಾಗಗಳು ಚಂಚಲ ಎಂದು ಅರಿತು ಮೋಹವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ." ಬಾಹ್ಯ ಮತಾಂತರ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಆಂತರಿಕ ಮನಃಪರಿವರ್ತನೆಯೇ ಮುಖ್ಯ– ಎಂದು ನಂದನನನ್ನು ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸುವ ಬುದ್ಧನ ಕಥೆಯೇ 'ಸೌಂದರ ನಂದ'. ಧಮ್ಮಪದದಲ್ಲಿ ಬರುವ–

ಅನಿಕ್ಕ ಸಾವೋ ಕಾಸಾವಂ ಯೋವತ್ಥಂ ಪರಿದಹೇಸ್ಸತಿ ।
ಅಪೇತೋ ದಮ ಸಚ್ಚೇನ ನಸೋ ಕಾಸಾವ ಮರ್ಹತಿ ॥

(ಮನಃಕಲ್ಮಷಕಳೆಯದ, ದಮ ಸತ್ಯಗಳಿಂದ ದೂರಾದವನು ಕಾಷಾಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಹನಲ್ಲ) ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಈ ಕಾವ್ಯ ನಿದರ್ಶನ. ಮಹಾವಗ್ಗ ನಿದಾನ ಕಥೆಗಳ ಸಂದರ್ಭ ಹಿಗ್ಗಿಸಿದ ಇದು 18 ಸರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ.

ಇನ್ನೊಂದು, ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲದ, ಆದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ

ಮಹಾಕಾವ್ಯ–'ಬುದ್ಧ ಚರಿತ'. ಇದು ಸಿದ್ಧಾರ್ಥ ಬುದ್ಧನಾಗಿ ಲೋಕವನ್ನು ಬೆಳಗಿದ ಚರಿತೆ. ಚೀನೀ ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧನ ಜನ್ಮದಿಂದ ಅವನ ಪರಿನಿರ್ವಾಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಸಂಘಗಳವರೆಗೆ 28 ಸರ್ಗಗಳಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿರುವುದು ಬುದ್ಧತ್ವ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯವರೆಗಿನ 14 ಸರ್ಗಗಳು ಮಾತ್ರ. ಬುದ್ಧನ ಚರಿತೆ ತಿಪಿಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಂಚಿ ಹೋಗಿದೆ. ಅದರ ಒಟ್ಟು ಪೌರಾಣಿಕ ರೂಪದ ಕಥಾನಕ–ಲಲಿತವಿಸ್ತರ (ಸುಮಾರು ಒಂದನೇ ಶತಮಾನದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಈ ಕೃತಿಯ ಕೃತಿಕಾರನಾರೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ). ಮುಂದಿನ ಬುದ್ಧನ ಜೀವನ ಚರಿತೆಗಳಿಗೆ ಲಲಿತ ವಿಸ್ತರವೇ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥ. ಈ ಲಲಿತ ವಿಸ್ತರವನ್ನು ಬುದ್ಧ ಚರಿತ ಹೋಲಿದರೂ ಅನೇಕ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇವೆ. ಬುದ್ಧನ ಜೀವನವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯಂತೂ ಅಶ್ವಘೋಷನದೆ. ಬುದ್ಧನ ಜನ್ಮ, ಸಂವೇಗ, ನಿಷ್ಕ್ರಮಣ, ಪರ್ಯಟನ, ಮಾರ ಪರಾಜಯ, ಬುದ್ಧತ್ವ ಪ್ರಾಪ್ತಿ–ಈ ಎಲ್ಲ ಪರಿಚಿತ ವಸ್ತು ವರ್ಣನಾ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಎರಡು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲದೆ ತುರ್ಫಾನಿನಲ್ಲಿ ಮೂರು ನಾಟಕದ ತುಣುಕುಗಳು ಸಿಕ್ಕವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರದು ಮಾತ್ರ ಹೆಸರು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅದೇ 9 ಅಂಕಗಳ ಶಾರೀ ಪುತ್ರ ಪ್ರಕರಣ. ಇದರದ್ದೂ ಮೊದಲ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಷ್ಟೇ ದೊರೆಯುವುದು. "ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾದ ಶಾರೀ ಪುತ್ರ ಕ್ಷತ್ರಿಯನಿಂದ ಉಪದೇಶ ಪಡೆಯಬಹುದೆ ?" ಎಂದುದಕ್ಕೆ–"ಕೀಳು ಜಾತಿಯವನು ರೋಗಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಔಷಧ ಬಾಯಾರಿದವನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ನೀರು ಹಿತವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಮುಮುಕ್ಷುವಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಿಗೆ ಬೇರೆ ಜಾತಿಯವರೂ ಉಪದೇಶಿಸಬಹುದು". ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ವಿದೂಷಕ. ಇಂತಹ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ಶಾರೀಪುತ್ರ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ನೇಹಿತ ಮೌದ್ಗಲಾಯನ ಬುದ್ಧನ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ 'ಆತ್ಮ ನಿತ್ಯವೆ ?' ಎಂಬ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿ ಬುದ್ಧ ಆಶೀರ್ವಾದ ಪಡೆಯುವಷ್ಟು ಭಾಗ ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಇದರೊಡನೆ ಭಾಸನ ಚಾರುದತ್ತ, ಶೂದ್ರಕನ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ (ಅವುಗಳ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಬಂದ ?) ಒಂದು ನಾಟಕದ ತುಣುಕು, ಪ್ರಬೋಧ ಚಂದ್ರೋದಯದಂತೆ–ಅಮೂರ್ತವಾದ ಕೀರ್ತಿ ಧೃತಿ ಬುದ್ಧಿಗಳೇ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಬರುವ ಒಂದು ನಾಟಕದ ತುಣುಕು ದೊರೆತಿವೆ.

ಅಶ್ವ ಘೋಷನದು ವ್ಯಾಸ ವಾಲ್ಮೀಕಿಗಳ ಆರ್ಷ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೂ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಗೂ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯಾದ ಶೈಲಿ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವರ್ಣನೆಗಳು ಇರಲೇಬೇಕು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮದವೂ (ಅಜಿ) ಒಂದು. ಶಾಂತಮೂರ್ತಿಯಾದ ಬುದ್ಧನ ಕಥೆಯಲ್ಲೂ ಯುದ್ಧವನ್ನು ತರುತ್ತಾನೆ, ಅದು ಮಾರನೊಡನೆ ಯುದ್ಧ. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕಾರವಿಲ್ಲದೆಯೆ ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲೂ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು, ಬೌದ್ಧತ್ವದ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಮೆರೆಸಿದ್ದಾನೆ.

ಇವನ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣದ ಪ್ರಭಾವವಿರುವಂತೆ ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಉಂಟು. ಬುದ್ಧ ಚರಿತದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನನ್ನು ನೋಡಲು ಬಂದ ಹೆಂಗಸರ ಸಡಗರ ಸಂಭ್ರಮದ (3ನೇ ಸರ್ಗ) ಅನುರಣನ ಅಜ ಇಂದು ಮತಿಯರನ್ನು ನೋಡಲು ಬರುವ ಹೆಂಗಸರ ರಘುವಂಶ 7ನೇ ಸರ್ಗದ 6 ರಿಂದ 10ನೇ ಶ್ಲೋಕಗಳು. (ಬಭೂವುರಿತ್ಥಂ ಪುರಸುಂದರೀಣಾಂತ್ಯಕ್ತ್ವಾನ್ಯ ಕಾರ್ಯಾಣಿ ವಿಚೇಷ್ಟಿತಾನಿ) ಅಶ್ವ ಘೋಷನ ಉಪಮೆ, ನುಡಿಕಟ್ಟುಗಳು ಸಹ ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿ ತದ್ವತ್ತಾಗಿ ಇಣುಕುತ್ತವೆ ಎಂದಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೇಳುವುದೇನು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಪ್ರಿಯತಮೆಯಾದ ಸುಂದರಿ ಮತ್ತು ಗುರುವಾದ ಬುದ್ಧನ ನಡುವೆ ತೂಗಾಡುವ ನಂದನನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕುರಿತು ಅಶ್ವ ಘೋಷ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ–

"ತಂ ಗೌರವಂ ಬುದ್ಧಗತಂ ಚಕರ್ಷ, ಭಾರ್ಯಾನುರಾಗಃ ಪುನರಾಚಕರ್ಷ ।
ಸೋನಿಶ್ಚಯಾನ್ನಾಪಿಯಯೌನತಸ್ಥೌ ತರಂಸ್ತರಂಗೇಷ್ವಿವ ರಾಜಹಂಸಃ" ॥

"ಬುದ್ಧನ ಮೇಲಿನ ಗೌರವ ನಂದನನನ್ನು ಅವರ ಕಡೆಗೆ ಎಳೆಯಿತು. ಹೆಂಡತಿಯ ಪ್ರೀತಿ ಅವಳ ಕಡೆಗೂ ಎಳೆಯಿತು. ತೆರೆಗಳ ಮೇಲೆ ತೇಲುವ ರಾಜಹಂಸ ಮುಂದೆಯೂ ಹೋಗದೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ನಿಲ್ಲದೆ ಇರುವಂತೆ ಅವನು **ಮುಂದೆ ಹೋಗಲೂ ಇಲ್ಲ, ಅಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಲೂ ಇಲ್ಲ.** ಈ ಮುಂದೆ ಹೋಗಲಾರದ, ನಿಲ್ಲಲಾರದ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹೀಗೇ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕುಮಾರಸಂಭವದ 5ನೇ ಸರ್ಗದಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ–'ಶೈಲಾಧಿರಾಜ ತನಯಾ ನಯಯೌನತಸ್ಥೌ ॥' ಇಂತಹ ಉಕ್ತಿ ಸೌಮ್ಯಗಳು ಹಲವಾರು.

ಕವಿತಾತತ್ತ್ವನಿದನಾದ ಅಶ್ವಘೋಷ ಪ್ರಥಮತಃ ಒಬ್ಬ ಶ್ರಮಣಕ. ತತ್ವದ ಉಪದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಬೇರೆ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಬರೆದ. ಆದರೆ ಕಟು ಔಷಧ ಜೇನಿನಲ್ಲಿ ಅದ್ದಿ ಕೊಡುವುದು ಮೇಲು ಎಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದ–

'ಯನ್ ಮೋಕ್ಷಾದನ್ಯದತ್ರಹಿಮಯಾ ತತ್ ಕಾವ್ಯಧರ್ಮಾತ್ ಕೃತಂ ।
ಪಾತುಂತಿಕ್ತಮಿವೌಷಧಂ ಮಧು ಯುತಂ ಹೃದ್ಯಂ ಕಥಂ ಸ್ಯಾದಿತಿ ॥'

ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಇವನ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ದಂತ ಕಥೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದವು. ಬೇರೆಯವರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಇವನ ಹೆಸರನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದರು. 'ಸೂತ್ರಾಲಂಕಾರ' ಎನ್ನುವುದು ಅಂತಹದೊಂದು ಚೀನೀ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಆದನ್ನು ಅಶ್ವ ಘೋಷನದೇ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರೊ॥ ಲ್ಯೂಡರ್ಸ್‌ರ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಕಲ್ಪನಾ ಮಂಡಿತಕ' ಅಥವ 'ಕಲ್ಪನಾಲಂಕೃತಿ' ಎನಿಸಿಕೊಂಡು, ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಶ. 1-2ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೆ ಇದ್ದ ಕುಮಾರಲಾಟ ಎನ್ನುವವನು ಬರೆದ ಕೃತಿ. ಇದು ಜಾತಕ ಮತ್ತು ಆಟ್ಟ ಕಥೆಗಳಂತೆ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತವಾದ ಬುದ್ಧ ಕಥಾನಕಗಳ ಸಂಕಲನ. ಶಿಬಿ, ದೀರ್ಘಾಯುಗಳ ಕಥೆ ಹಳೆಯ ಜಾತಕಗಳದ್ದಾದರೆ, ಕೆಲವು ಹೊಸ ಬುದ್ಧ ಭಕ್ತಿ ಪರವಾದ ಕಥೆಗಳೂ ಇದರಲ್ಲುಂಟು. ಸುಮಾರು ಇದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನು ಮಾತೃಚೇಟ. ಟಿಬೆಟನ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ 12 ಕೃತಿಗಳು, ಚೀನೀ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ

ಒಂದು ಕೃತಿ-ಇವನದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಸ್ತೋತ್ರಪರವಾದವು. ಸಪ್ತ ಪಂಚಾಶತಕ ಸ್ತೋತ್ರ ಮತ್ತು ಚತುಃಶತಕ ಸ್ತೋತ್ರ ಎಂಬ ಎರಡು ಸಂಗ್ರಹಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಉಪಲಬ್ಧ. ಟಿಬೆಟನ್‌ನಲ್ಲಿ ಮಾತೃಚಿತ್ರನು ಬರೆದ ಕುಶಾನ ದೊರೆ ಕನಿಷ್ಕನನ್ನು ಕುರಿತ 'ಮಹಾರಾಜ ಕನಿಕ ಲೇಖ' ಎಂಬ 85 ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ಈ ಮಾತೃ ಚೇಟನದೇ ಎಂದು F. W. Thomasರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಕೃಷ್ಣಮಾಚಾರ್ಯ (History of Classical Sanskrit Literature) ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಾರ್ಹ ವರ್ಣವೆಂಬುದು ಇವನ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾವ್ಯ.

ಪಂಚತಂತ್ರದಂತೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ವಿಶ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಥಾಸಂಕಲನ ಆರ್ಯಶೂರನ ಜಾತಕಮಾಲಾ. ಇದೂ ಸಹ ಪಾಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಜಾತಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸೊಬಗನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಕ್ರಿ. ಶ. 4ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ 9ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯದ ಉಗಮವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಪಂಚತಂತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನದು.

ಜಾತಕ ಕಥೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬುದ್ಧನ ಪೂರ್ವ ಜನ್ಮದ ಕಥೆಗಳು ಈ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಣೆದು ಅವನನ್ನು ಅರ್ಚಿಸುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಆರ್ಯಶೂರ-(ಪೂರ್ವ ಪ್ರಜನ್ಮಸು ಮುನೇಶ್ಚರಿತಾದ್ಭುತಾನಿ ಭಕ್ತ್ಯಾ ಸ್ವಕಾವ್ಯ ಕುಸುಮಾಂಜಲಿನಾರ್ಚಯಿಷ್ಯೆ।) ಅಜಂತದ ಗುಹಾಂತರ್ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಜಾತಕ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದದ್ದೆ. ಆದರೆ ಅದರೊಡನೆ ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಕೊರೆದಿರುವ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಆರ್ಯಶೂರನ ಜಾತಕ ಮಾಲಾದಿಂದ ಆರಿಸಿದ್ದು ಎಂಬುದು ಎಷ್ಟು ಜನಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತು.

ಜಾತಕಮಾಲಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು ಬೋಧಿಸತ್ತ್ವಾವಧಾನ ಮಾಲ. ಅವಧಾನ-ಪಾಲಿಯ ಅಪದಾನ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಮಹಾನ್ ಘಟನೆಯ ಇತಿವೃತ್ತ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್ತಶಕದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಅವಧಾನ ಕಥಾ ಪರಂಪರೆ ಇತ್ತು. 'ಅವಧಾನ ಶತಕ' ಎಂಬ ಸಂಗ್ರಹ, ಪ್ರಾಯಶಃ ಹೀನಯಾನಾದವರ 'ದಿವ್ಯಾವಧಾನ' ಎಂಬ ಕಥಾ ಸಂಕಲನ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಉಪಲಬ್ಧವಿವೆ. ಇವು ಜಾತಕಮಾಲಾದಲ್ಲಿನ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯತ್ವ ಪಡೆಯದಿದ್ದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಕಥಾನಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಕೃತಿಗಳು. ಇವುಗಳಂತೆಯೇ ಪುರಾಣ ಶೈಲಿಯ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದು-ಹಿಂದೆಯೇ ತಿಳಿಸಿರುವ ಲಲಿತವಿಸ್ತರ. ಇವಾವುದರ ಕೃತಿಕಾರರೂ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.

ಒಂದರಿಂದ ಮೂರನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಬೌದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸುಗ್ಗಿಕಾಲ. ಆದರೆ, ಮುಂದೆಯೂ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಸಾಹಿತಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. 4ನೇ ಶತಮಾನದ

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧನ ಜೀವನವನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವಿದೆ. ಅದು 10 ಸರ್ಗಗಳ ಪದ್ಮಚೂಡಾಮಣಿ. ಇದರ ಕವಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಶ್ರಮಣಕ–ಬುದ್ಧ ಘೋಷ–ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧ ಮತ ಹರಡಿದವರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯ. ಪದ್ಮ ಚೂಡಾ ಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತ ಮಾರ್ಗಕಾವ್ಯ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ–ಚಂದ್ರೋದಯದಿಂದ ಚಂದ್ರಾಸ್ತದ ನಡೆ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಸಾವಿನ ಮೆರವಣಿಗೆ ಎಂದು, ಎರಡು ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಬೆಸೆಯುವ 22 ಶ್ಲೋಕಗಳು 8ನೇ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ-ಭಾರವಿ ಮಾಘರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅತಿ ವಿಸ್ತೃತ ವರ್ಣನಾ ಕೌಶಲ್ಯದ ಪೂರ್ವರೂಪ ಇವನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಅಶ್ವಘೋಷನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಬೌದ್ಧ–ಸಂಘಕ್ಕೆ ಮೊದಮೊದಲಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ತ್ಯಾಜ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ಬೌದ್ಧೋಪ ದೇಶಕ್ಕೂ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ (Traditions in Indian Theatre-by vard Pandey) ನಾಗಾರ್ಜುನ ಕೊಂಡದ amphi Theatre ಮಾದರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೌದ್ಧ ಚೈತ್ಯಾಲಯ ಒಂದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಅಶ್ವ ಘೋಷನದಲ್ಲದೆ ಬೌದ್ಧರದೇ ಆದವು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು–ಬದನ್ತ ದಿಙ್ನಾಗನ ಕುಂದಮಾಲಾ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಹರ್ಷನ ನಾಗಾನಂದ. ದಿಙ್ನಾಗನ ಕುಂದಮಾಲಾ ಭವಭೂತಿಯ ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತೆಯನ್ನೇ ಹೋಲುವ ನಾಟಕ–ಕರುಣ ರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು. ಶ್ರೀ ಹರ್ಷ ಬೌದ್ಧ ಮತಕ್ಕೆ ಮತಾಂತರಗೊಂಡ ಸೂಚನೆ ಬಾಣನ ಹರ್ಷ ಚರಿತದಲ್ಲೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಹರ್ಷ ಬುದ್ಧನನ್ನು ವಂದಿಸಿ ವಿದ್ಯಾಧರ ಜಾತಕವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದ ನಾಟಕ ನಾಗಾನಂದ. ಮೈತ್ರೀ ಕರುಣವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಜೀಮೂತವಾಹನನ ಆತ್ಮಾಹುತಿಯ ಕಥೆ. ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೆ 'ರಸ'ದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು ಇದರ ಕಾಲ 7ನೇ ಶತಮಾನ.

ಸುಮಾರು ಇದೇ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿ ಭರ್ತೃಹರಿ ಬೌದ್ಧನಾದನೆಂದು ಪ್ರತೀತಿ ಇದೆ. ಚೀನೀ ದೇಶದ ಬೌದ್ಧ ಯಾತ್ರಿಕರ ಉಲ್ಲೇಖವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಕವಿ–ವೈಯ್ಯಾಕರಣಿ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧ ಸನ್ಯಾಸಿಯಾದ ಭರ್ತೃಹರಿ ಒಬ್ಬರೆ–ಅಲ್ಲವೆ ಎಂಬುದು ಸಂದಿಗ್ಧ. ಭರ್ತೃಹರಿಯದೆನ್ನಲಾದ ಕೆಲವು ಶ್ಲೋಕಗಳು ಅಶ್ವ ಘೋಷನವೆಂದು ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ ಅವರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. (Prof. M. Hiriyanna Commemoration vol.)

ನಿರ್ವೇದದಿಂದ ಬರುವ ಕರುಣ ರಸಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ಶಾಂತ ರಸವನ್ನು ಸೂಸುವುದೇ ಈ ಬೌದ್ಧ ಕೃತಿಗಳ ವಿಶೇಷ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಇದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿರುವುದು ಎಂಟೇ ರಸಗಳು. ಅಲ್ಲಿ

ಶಾಂತರಸದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ. ಮುಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಶಾಂತವೆನ್ನುವ ಒಂಭತ್ತನೆ ರಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಕಾರಣ–ಅದು ಲಕ್ಷ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿದ್ದದ್ದು. ಬೌದ್ಧ ಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕ ಬುದ್ಧ ಅಥವ ಬೋಧಿಸತ್ವ–ಅವನು ಧೀರ ಶಾಂತ. ಅವನ ಚರಿತೆಗಳ ಶಾಂತ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದಕ. ಹೀಗೆ ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಪಡೆದ ಕೃತಿಗಳೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯ.

ಈ ರೀತಿ ಶಾಂತವೆನ್ನುವ ಹೊಸ ರಸದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ, ಧೀರಶಾಂತನಾದ ನಾಯಕನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಕಾರಣಭೂತವಾದುದು ಬೌದ್ಧ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ.

'ಸರ್ವಜ್ಞ' ಎಂಬುದು ಅಂಕಿತವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ, ಈ ಕವಿಯು ಯಾವ ಮತದವನೆಂದು ಅದರಿಂದಲೇ ಊಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ "ಸರ್ವಜ್ಞ" ಎಂಬ ಹೆಸರುಳ್ಳ ಯಾವ ಶೈವ ವೈಷ್ಣವ ಜೈನ ಬೌದ್ಧ ದೇವತೆಗಳೂ ತಿಳಿದುಬಂದಿಲ್ಲ ಅವನ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಷಟ್‌ಸ್ಥಲ ಅಷ್ಟಾವರಣ ಮುಂತಾದ ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಡುವ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಪದ್ಯಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸರ್ವಜ್ಞನು ವೀರಶೈವನೆನ್ನಬಹುದು. 'ವಚನ'ಗಳು ಎಂದು ಅವನ ಪದ್ಯಗಳು ರೂಢಿಯಾಗಿರುವುದೂ ಇದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವಚನ ಎಂದರೆ ಮಾತು–ಹೇಳಿದ್ದು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಗದ್ಯರೂಪವಾದ ಉಕ್ತಿ, ನೈತಿಕ ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ನುಡಿ, ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ಇಂಥ 'ವಚನ' ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಬೆಳೆಮಾಡಿದವರು ವೀರಶೈವರು.

ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯ ವಿಚಾರವನ್ನು ತಿಳಿಯುಪ್ರಪರಲ್ಲಿ ಜೀವರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಾತ್ರ

ಡಾ॥ ಬಿ. ಎಸ್. ಶ್ರೀಧರ ರಾಮರಾವ್

ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿ ಅಂದರೆ ಅನುಭವದಿಂದ ಕಲಿತಿದ್ದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಸಮಯ ಬಂದಾಗ ನೆನಪುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಆಹಾರ, ನೀರು ಮತ್ತು ಅಪಾಯ ನಿವಾರಣೆಯ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯ ಅಗತ್ಯವಿರುವುದು ಒತ್ತಿಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ.

ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ಸಂದೇಶಗಳು ವಿದ್ಯುತ್ ಅಲೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಿದುಳಿನೊಳಗೆ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಮಿದುಳಿನ ಒಳಗೆ ಈ ಅಲೆಗಳು ನರದಿಂದ ನರಕ್ಕೆ ಹಾಯುವ ಮುನ್ನ ಕೆಲವು ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ. ಈ ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನರವಾಹಕಗಳು ಅಂದರೆ Neurotransmitters ಅಂತ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮಿದುಳಿನ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಪಾತ್ರವಿರುವುದರಿಂದ ಅನೇಕ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆಯೋ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಈ ಹಿಂದೆ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯ ಮೊದಲ ಹಂತ ಕಲಿಕೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದ ಬಂದ ಸಂದೇಶ ಮಿದುಳಿಗೆ ಪ್ರವಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನರವಾಹಕಗಳ ಸಹಾಯ ಅಗತ್ಯ. ಹೀಗೆ ಪ್ರವಹಿಸಿದ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಮಿದುಳಿನ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದುದನ್ನು ಸಮಯ ಬಂದಾಗ ಹೇಗೆ ನೆನಪುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ ಅಂತ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಮಿದುಳಿನಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯುತ್ ಅಲೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂದೇಶ ತಲುಪುವುದರಿಂದ Herb ಅನ್ನುವ ವಿಜ್ಞಾನಿ ಮಿದುಳಿನಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿ ವಿದ್ಯುತ್ ತರಂಗದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸುತ್ತದೆ ಅಂತ ತನ್ನ Reverbating circuit theory ಅನ್ನುವ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ. ಇದಕ್ಕೆ ಮಾದರಿ Tape recorder ಹಾಗೂ ಕಂಪ್ಯೂಟರ್‌ಗಳು. ಆದರೆ ಮಿದುಳಿನಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅವಕಾಶ ಇರುವುದು ಕಷ್ಟ ಅಂತ ತಿಳಿದು ಬಂದಿದೆ.

Lashley ಅನ್ನುವ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವಿಜ್ಞಾನಿ ತನ್ನ 'Engram theory' ಅನ್ನುವ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿ ಮಿದುಳಿನಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿ ಒಂದು ಅಚ್ಚಿನ ರೂಪ

ದಕ್ಕಿರುತ್ತದೆ ಅಂತ ತಿಳಿಸಿದ. ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೆ Lashley ಹೊಸ ಕಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಕಲಿಸಿ ಮತ್ತು ನಂತರ ಇಂತಹ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಮೆದುಳಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಶಸ್ತ್ರ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮೂಲಕ ತೆಗೆದು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬರುತ್ತದೆಯೇ ಅಂತ ತಿಳಿಯಬೇಕೆನಿಸಿದ. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿ ಮೆದುಳಿನ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಯಾ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಮೆದುಳಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ಸಂಯೋಜನೆ ಹೊಂದಿ ಕಾರ್ಯ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಅಂತ ತಿಳಿಸಲಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೆಲವು ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಮಾರುವವರು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವಂತೆ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ಶಬ್ದಗಳ ಮೂಲಕ Television ನಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಚಾರಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ ಹಾಗೂ ಹಿಂದೆ Touring ಟಾಕೀಸ್ ನವರು ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಸೈಕಲ್‌ಗೆ ತಂತಿಕಟ್ಟಿ ವಿಚಿತ್ರ ಶಬ್ದ ಮಾಡುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುವಂತೆ ಮಾಡಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವೆರಡೂ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕಿವಿ ಹಾಗೂ ಕಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕ ಬಂದ ಪ್ರಚೋದನೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಮೆದುಳಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವಣ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿ ಈ ರೀತಿ ಮೆದುಳಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಅಂತ ತಿಳಿಯಲು ಕೆಲವು ಮೆದುಳಿನ ಶಸ್ತ್ರ ಚಿಕಿತ್ಸೆಗಳ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದುವು. ಅವುಗಳನ್ನು ಈಗ ತಿಳಿಯೋಣ. ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಮೆದುಳಿಗೆ ಆಘಾತವಾದಾಗ ಅಲ್ಲಿನ ಜೀವಕಣಗಳು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮೂರ್ಛೆ ರೋಗ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂರ್ಛೆ ರೋಗ ಔಷಧಗಳಿಂದ ತಡೆಗಟ್ಟಲಾಗದೆ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಶಸ್ತ್ರ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮಾಡಿ ಆಘಾತ ಹೊಂದಿದ ಭಾಗವನ್ನು ತೆಗೆದಾಗ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಗುಣ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. Penfield ಅನ್ನುವ ಮೆದುಳಿನ ಶಸ್ತ್ರ ಚಿಕಿತ್ಸಕರು ಇಂತಹ ರೋಗಿಗಳನ್ನು ಬಹಳವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರು. ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಆಘಾತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ವಿದ್ಯುತ್ ಅಲೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಚೋದನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರೋಗಿಗಳು ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅನೇಕರು ತಾವು ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಗುನುಗುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂದರೆ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮತ್ತು ಶ್ರವಣ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಹಾಗೂ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂತೋಷವುಂಟುಮಾಡುವ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದ ನೆನಪುಗಳು ಮರುಕಳಿಸಿದವು. Scoville ಅನ್ನುವ ಮೆದುಳು ಶಸ್ತ್ರ ಚಿಕಿತ್ಸಕರು ಔಷಧಕ್ಕೆ ಮಣಿಯದ ಮೂರ್ಛೆರೋಗಿಗೆ ಚಿಕಿತ್ಸೆಮಾಡಿ ಆಘಾತ ಹೊಂದಿದ ಮೆದುಳಿನ ಭಾಗವನ್ನು ತೆಗೆದರು. ಮೂರ್ಛೆ ಪೂರ್ತಿ ವಾಸಿಯಾಯಿತು. ಹಾಗೂ ರೋಗಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಆರೋಗ್ಯದಿಂದಿದ್ದನು. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿ ಇರದೇ ಹೋಯಿತು. ಯಾವುದೇ ಹೊಸ ವಿಚಾರವನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು

ಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಯಿತು ಮತ್ತು ಹಿಂದಿನದೂ ಇಲ್ಲವಾಯಿತು. ಕೂಲಂಕುಷವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದಾಗ ಈತನ ಮೆದುಳಿನ Hippocampus ಅನ್ನುವ ಭಾಗ ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದಿದ್ದಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದಿತು. ಸುಮಾರು 20 ವರ್ಷಕ್ಕೂ ಮೀರಿ ಇವನ ಮೇಲೆ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಈತನ ಆರೋಗ್ಯವು ಮಾತ್ರ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿತ್ತು. ಈ Hippocampus ಅನ್ನುವ ಭಾಗ ತೆಗೆದ ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಈ ರೀತಿಯ ಮರೆವು ಕಂಡು ಬಂದಿತು. ಕೆಲವು ರೋಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಮೆದುಳಿನ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಜಖಂ ಆದರೆ ಮಾತನಾಡುವ ಶಕ್ತಿ ಹೋದರೂ ತಮ್ಮ ಜ್ಞಾಪಕದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಬೇರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿ ಮೆದುಳಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿತವಾಗಿ ಸಮಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಸಂಯೋಜಿತವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ ಅನ್ನಬಹುದು. ಮಕ್ಕಳು ತಂದೆ ತಾಯಿಂದಿರನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವುದು, ಕಚಂಗುಳಿ ಇಟ್ಟರೆ ನಗುವುದು–ಇದು ಅನುಭವದಿಂದ ಮೂಡಿದ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿ.

ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಮೆದುಳಿನಲ್ಲಿ ಬಂದ ಸಂದೇಶಗಳು ಹೇಗೆ ಸಂಗ್ರಹವಾಗುತ್ತದೆ ಅಂತ ತಿಳಿಯಲು ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದಾಗ ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಸಾಯನಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪಾತ್ರ ಇರುವುದು ತಿಳಿದು ಬಂದಿತು. ಇದನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಮುನ್ನ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಎರಡು ವಿಧಾನವನ್ನು ತಿಳಿಯೋಣ. ಒಂದು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ ಕಾಲ ಇರುವ ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿ Short term memory (STM) ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಬಹಳ ಕಾಲ ಇರುವುದು Long term memory (LTM) ಯಾವುದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ತಲೆಗೆ ತೀವ್ರಪೆಟ್ಟಾದಾಗ, ಅಂತಹವರಿಗೆ ಪೆಟ್ಟು ಆದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆದ ಘಟನೆಗಳು ಜ್ಞಾಪಕವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನ ವಿಚಾರಗಳು ಜ್ಞಾಪಕದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದೇನೆಂದರೆ ಘಟನೆ ನಂತರ ಸಂಗ್ರಹಣಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಾವಕಾಶವಿರಬೇಕು ಅಂತ.

ತೊಡಕುಗಳು ಇರುವ ಜೋನಿನಲ್ಲಿಟ್ಟ ಇಲಿಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಗುರಿ ಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಕಲಿಸಬಹುದು. ಇಂತಹ ಹೊಸ ಕಲಿಕೆಯುಳ್ಳ ಇಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸಂಗ್ರಹಿತವಾಗಿ ದೀರ್ಘ ಕಾಲ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. Goldfish ಎನ್ನುವ ಮೀನುಗಳಿಗೂ ನೀರಿನಲ್ಲಿಟ್ಟ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಂಡು, ಈಜಿ ಗುರಿ ಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಕಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಈ ಮೀನುಗಳಿಗಾಗಲೀ ಕಲಿಸಿದ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಈ ಕಲಿಕೆ ಸಂಗ್ರಹಿತವಾಗದೇ ಇರುವುದು ಕಂಡುಬಂದಿದೆ.

Puromycin ಮತ್ತು Actinomycin ಅನ್ನುವ ಜೀವನಿರೋಧಕಗಳು ಈ ರೀತಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡು ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳು ಸಸಾರಜನಕದ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿದು ಈ ಸಂಗ್ರಹಣ ಶಕ್ತಿ ಕುಂಠಿತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಈ

ರೀತಿ ಕಲಿಕೆಯ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಉಪಯೋಗದಿಂ
ಸಂಗ್ರಹಣ ಶಕ್ತಿ ಕುಂಠಿತವಾಗಿರುವ ವಿಷಯವಾಗಿ Hyden ಮತ್ತು Agranc
ಅನ್ನುವ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ
ಸಂಗ್ರಹಣ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮಿದುಳಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಸಸಾರಜನಕದ ಅಂಶ
Protein ಸಂಯೋಜನೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಅಂತ ಕಂಡು ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. Metrazo
Strychnine, ಮತ್ತು Amphetamine ಅನ್ನುವ ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ
ಕಲಿಕೆ ಮುನ್ನ ಕೊಟ್ಟರೆ ಕಲಿಕೆಯ ಹಾಗೂ ಸಂಗ್ರಹಣ ಶಕ್ತಿಯ ವೇಗವು ತೀ
ವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಇವು ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಉಪಯೋಗಿ
ಬಹುದಾದ ವಸ್ತುಗಳು.

ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಾಣಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ವರ್ಗಾಯಿ
ಬಹುದೇ ಅನ್ನುವ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾ
ದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ McConneu ಅನ್ನುವ ವಿಜ್ಞಾನಿ Planaria ಅನ್ನುವ ಪ್ರಾಣಿಗ
ಮೇಲೆ ಮೊದಲು ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ. ಈ ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗವಾ
ಕತ್ತರಿಸಿದರೆ ಎರಡೂ ಭಾಗಗಳು ಮತ್ತೆ ಪೂರ್ತಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ
Regeneration power ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂ
ತುಂಬಾ ಪ್ರಕಾಶಮಾನವುಳ್ಳ ಬೆಳಕಿನ ಕಿರಣ ಬಂದರೆ ತಮ್ಮ ತಲೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಕ
ವಾಲಿಸುವಂತೆ ಕಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ರೀತಿ ಕಲಿಸಿದ ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿದಾ
ಎರಡೂ ಭಾಗಗಳು ಪೂರ್ತಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿ ತಮ್ಮ ತಲೆಯನ್ನು ಬೆಳಕಿನ ದಿಕ್ಕಿ
ವಿರುದ್ಧವಾದ ಕಲಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದುವು. ಈ ಕಲಿಕೆಯುಳ್ಳ ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು
ಕತ್ತರಿಸಿ ಇದನ್ನು ಕಲಿಕೆಯಿಲ್ಲದ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೆ ಆಹಾರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಾಗ ಈ
ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆ ವಾಲಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕಂಡು ಬಂದಿತು. ಇದರಿಂದ ಜ್ಞಾಪಕ
ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ವರ್ಗಾಯಿಸಬಹುದು ಅಂತಾಯಿತು. Hyden ಅನ್ನುವಾತ ಇಲಿಗಳಲ್ಲಿ
ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯೋಣ. ಮಾಮೂಲಾಗಿ ಇಲಿಗಳು ಬಲಗಡೆ
ಯದೋ ಅಥವಾ ಎಡಗಡೆಯದೋ ಕೈಯನ್ನು ಆಹಾರದ ಕಡೆಗೆ ಚಾಚುತ್ತವೆ. ಈ
ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಕಲಿಸಬಹುದು. ಈ ರೀತಿ ಕಲಿಸಿದ ಪ್ರಾಣಿಗಳ
ಮಿದುಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಇದರ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಕಲಿಕೆಯಿಲ್ಲದ ಇಲಿಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಾಗ ಇವು
ತಮ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದುದು ಕಂಡು ಬಂದಿತು. Hyden ಇಂತ ಕಲಿಕೆ
ಯುಳ್ಳ ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಿದುಳಿನ ಸಸಾರಜನಕದ ರೂಪರೇಖೆ ಬೇರೆ ತರಹ ಇದ್ದುದನ್ನು
ತೋರಿಸಿದ. McConneu ಹಾಗೂ Hyden ಇಬ್ಬರೂ ಈ ಕಲಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ
Ribonucleic acid ಅನ್ನುವ ಆಮ್ಲದ ಪಾತ್ರ ಇದೆ ಅಂತ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.
ಈ RNA ಆಮ್ಲ ಸಸಾರಜನಕದ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ
ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯ ಸಂಗ್ರಹಣ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಅವರಲ್ಲೂ

ಸಸಾರಜನಕದ ಸಂಯೋಜನೆಯು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇರುತ್ತದೆ ಅಂತ ತಿಳಿದು ಬಂದಿದೆ. Ungar ಅನ್ನುವ ವಿಜ್ಞಾನಿ ಇಲಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬೇರೆ ತರಹ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ. ಮಾಮೂಲಾಗಿ ಇಲಿಗಳು ರಾತ್ರಿ ವೇಳೆ ಮಾತ್ರ ಚೂಟಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವಕ್ಕೆ ಹಗಲಿನ ಬೆಳಕು ಕಂಡರೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ Ungar ವಿದ್ಯುತ್ ಪ್ರಚೋದನೆ ಮತ್ತು ಇತರ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ಈ ಇಲಿಗಳು ಕತ್ತಲು ಕಂಡರೆ ಗಾಬರಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಮತ್ತು ಹಗಲಿನ ಹೊತ್ತು ಚಟುವಟಿಕೆ ಇರುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ. ಈ ಹೊಸ ಕಲಿಕೆಯುಳ್ಳ ಇಲಿಗಳ ಮೆದುಳನ್ನು ತೆಗೆದು, ಅದರಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ರಾಸಾಯನಿಕ ಅಂಶವನ್ನು ಮಾಮೂಲು ಇಲಿಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಾಗ, ಈ ಇಲಿಗಳೂ ರಾತ್ರಿಯನ್ನೂ ಕಂಡರೆ ಹೆದರುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಈ ವಸ್ತುವಿಗೆ Scotopuobin ಅಂದರೆ 'ನಿಶಾಬೆದರಿಕೆ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಡಲಾಯಿತು. McConneu, Hyden ಮತ್ತು Ungar ಅನ್ನುವವರು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿಯ ವರ್ಗಾವಣೆ ಸಾಧ್ಯ ಹಾಗೂ ಇದರಲ್ಲೂ ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಪಾತ್ರ ಇದೆ ಅಂತ ಸಾಬೀತುಗೊಳಿಸಿದೆ.

ವಾತಾವರಣದ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿಂದ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಇದೆಯೇ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗೂ ವಾತಾವರಣ ಹಿತಕರವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಕ್ಕಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚೋದಿತರಾಗಿ ಇಂತಹ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಿರುವ ಮಕ್ಕಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ ಅನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ವಿಷಯ. ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಚೋದನೆ ಇದ್ದರೆ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದರೆ ಕಲಿಕೆಯ ವೇಗ ಕಡಿಮೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನರಿಯಲು Krech ಅನ್ನುವಾತ ಇಲಿಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ. ಇಲಿಗಳನ್ನು ಎರಡು ಗುಂಪಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಒಂದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಕಲಿಕೆ ಕೊಟ್ಟ. ಈ ಇಲಿಗಳಿಗೆ ಆಹಾರದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋಚದನೆ ಕೊಟ್ಟು ಇದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದ. ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರಚೋದನೆಯ ಅವಕಾಶ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಚೋದನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದ ಇಲಿಗಳ ಮೆದುಳಿನ ಅದರಲ್ಲೂ ಮೇಲ್ಭಾಗದ ತೂಕ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು Acetylchotinesterase ಅನ್ನುವ ಒಂದು ಕಿಣ್ವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿದ್ದುದು ಕಂಡು ಬಂದಿತು. DEP ಮತ್ತು Scopolamine ಅನ್ನುವ ರಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳು Acetylchotinesterase ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಣಿಗಳ Pituitary ಗ್ರಂಥಿಯನ್ನು ತೆಗೆದರೆ ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿ ಕಡಿಮೆ ಆಗುವುದು. ಇಂತಹ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೆ ACTH ಕೊಟ್ಟರೆ ಮಾಮೂಲಿನಂತಾಗುತ್ತವೆ. ACTH ಮಾಮೂಲಾಗಿ ಒತ್ತಡದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿಂದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವ ಹಾರ್ಮೋನ್. ಅಂದರೆ ಪ್ರಚೋದನೆಗೂ ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿಗೂ ರಾಸಾಯನಿಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇದೆ ಅಂತ ಆಯಿತು.

ಕೆಲವು ಲೇಖಕರು ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಬರೆದಿರುವುದು ತಿಳಿಯೋಣ.

Lewis Caroll ಅನ್ನುವಂತ Through the Looking glass ಅನ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಣಿ ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ Alice, ನನಗೆ ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ವಿಚಾರಗಳು ಮಾ ಜ್ಞಾಪಕದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತೆ ಅಂದಾಗ ರಾಣಿ ಹಿಂದೆ ಆದುದು ನೆನಪಾಗುವುದು ವಿಚಿತ್ರವ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿ ಅಂದಳು. ಅರ್ಜೆಂಟೀನಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖಕ 'orges Borg ಅ ನಂತ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿ ಬರೆದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗ ಕುದುರೆಯಿಂದ ಬಿ ನೆನಪಿನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆತಿದ್ದರಿಂದ ಆದ ಘಟನೆಗಳ ವಿಚಾರವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾ ರಷ್ಯಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮನೋವೈದ್ಯರಾದ Luriaರವರು ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಈ ಬದಲಾವಣೆಯಾದ ವಿಷಯ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮನುಷ್ಯ ಇವರನ್ನು ಮರೆಯ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ಔಷಧ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ. ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳು ಹಾಗೂ ಕಲಿತ ಹ ವಿಷಯಗಳು ಮರೆಯಲಾಗದೇ ಇವನಿಗೆ ತುಂಬಾ ಮಾನಸಿಕ ಒತ್ತಡ ಆಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ

ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿಯ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕುತೂಹಲಕ್ಕಾಗಿಯ ಅಥವಾ ಇದರಿಂದ ಏನಾದರೂ ಉಪಯೋಗವಿದೆಯೇ ಅಂತ ತಿಳಿಯೋಣ. ಸಾಧಾರ ವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಆರೋಗ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದಾಗ ಔಷಧಿಗಳು ಕೊಟ್ಟು ಸರಿಪಡಿ ವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ವಿಷಯ. ಔಷಧಿಗಳು ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿ ರೋಗಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಆಗಿರುವ ರಾಸಾಯನಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸರಿಗೊಳಿಸುತ್ತ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಪಾತ್ರ ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದರೆ ಸೂ ಔಷಧಿಯನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಅನೇಕ ಖಾಯಿಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಸಾಧ್ಯ ಇರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ತಲೆಗೆ ತೀವ್ರ ಪೆಟ್ಟು ಬಿದ್ದು ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿ ಕುಂಠಿ ಕೊಂಡವರು. ವಯಸ್ಸಾದ ಕೆಲವರಿಗೆ ಮರೆವು ಹೆಚ್ಚಿರುವದರಲ್ಲಿ Senice dement ಹಾಗೂ Alzheimers dneaye ಮತ್ತು Pick's disease. ಮ ಪಾನದ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಕೆಲವರಿಗೆ ಮನೋವಿಕಲತೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ Wernicke - Korsakoff psychosis ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿವೇ ಅನೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಸಾಯನಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪಾತ್ರ ತಿಳಿದ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ಮಾಡಿದ ರೋಗಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಪಾತ್ರವಿರುವುದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಆದರೆ ಕೆಲವರು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಾದುದು ಅಂತ ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹಿಂದೆ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಬರುವ ಪ್ರಚೋದನೆಗಳು ಮಿದುಳಿನ ಒಳಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿದ್ದು ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ಸಂದರ್ಭ ಉಂಟಾದಾಗ ಸಂಯೋಜನೆ ಹೊಂದಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಸ್ವರೂಪ ತಿಳಿಸಲು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಧ್ಯಯನದ ಆಗತ್ಯ ಇದೆ.

1. ನಮ್ಮ ಮೆದುಳಿನ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಯಾವ ರೂಪ ದಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳು/ಮಾಹಿತಿಗಳು ದಾಖಲಾಗಿರುತ್ತವೆ ?

ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದ ಮೆದುಳಿಗೆ ಬರುವ ಘಟನೆಗಳ/ಮಾಹಿತಿಗಳ ಸಂದೇಶ ಮೆದುಳಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಗತ್ಯವಾದಾಗ ಈ ದಾಖಲೆಗಳು ಸಂಯೋಜನೆಗೊಂಡು ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿಯ ಉಪ ಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಹೊಸ ಕಲಿಕೆಯಿಂದ ದಾಖಲೆಯಾಗುವ ಮುನ್ನ ಕೆಲವು ರಾಸಾಯನಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ ಅಂತ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ.

2. ದಾಖಲಾಗುವ ಮುನ್ನ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳೇನು ?

ಹೊರಗೆ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳು ಮೆದುಳಿಗೆ ತಲುಪಿದ ಮೇಲೆ ಇವು ವಿದ್ಯುತ್ ಅಲೆಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಯುತ್ತವೆ. ಮೆದುಳಿನ ಒಳಗೆ ಈ ಸಂದೇಶಗಳು ಒಂದು ನರ ದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ನರಕ್ಕೆ ಹಾಯುವ ಮುನ್ನ ಕೆಲವು ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನರವಾಹಕಗಳು ಅಂತ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದೇಶಗಳು ಮೆದುಳಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿರು ತ್ತವೆ.

3. ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಅತ್ಯಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಮರೆತು ಬಿಡುತ್ತೇವೆ, ಕೆಲವೇ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಮರೆಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ. From the biochemical point of view ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ?

ಅತ್ಯಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮರೆಯುವುದನ್ನು Short term memory/STM ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ದೀರ್ಘ ಕಾಲ ಇರುವುದನ್ನು Long term memory/ LTM ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ದೀರ್ಘಕಾಲ ಇರುವಂತೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ಘಟನೆ ನಡೆದ ಮೇಲೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಯೋಗ ಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ RNA ಅನ್ನುವ ಆಮ್ಲ ಹಾಗೂ ಸಸಾರಜನಕದ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪಾತ್ರವಿರುವುದು ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ.

4. ಯಾವುದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮಿಂಚಿನ ವೇಗದಲ್ಲಿ ಅದು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಯೇನು ? (Mechanism of recall)

ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರುವುದು ಪ್ರಾಣಿಗಳು ತಮ್ಮ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ತೊಂದರೆ ಇಲ್ಲದೆ ಬದುಕಲು. ಆದುದರಿಂದ ಕಲಿತ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಸಮಯ ಬಂದಾಗ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಘಟನೆ ನಡೆದು ಇದು ಸಂಗ್ರಹವಾಗುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ರಾಸಾಯನಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪಾತ್ರ ಇರುವುದು ಪ್ರಾಣಿಗಳ

ಮೇಲಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬಂದಿದೆ. ಇವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಸಂಗ್ ಪಾದುದು ಆಯಾ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರಲು ರಾಸಾಯನಿಕ ಕ್ರಿಯ ಮೂಲಕ ಅಂತ ತಿಳಿಯಬಹುದು.

5. ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬಗೆ ಹರಿಯಬೇಕಾದ ಸವ ಗಳೇನು ?

ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿ ಮಿದುಳಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಸಮಯ ಚಿತವಾಗಿ ಸಂಯೋಜನೆ ಹೊಂದಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವಾಗ ಆಗುವ ರಾಸಾಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ವಿವರ ಇನ್ನೂ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ತಲೆಗೆ ಪೆಟ್ಟಾಗಿ ಜ್ಞಾ ಶಕ್ತಿ ಕುಂಠಿತಗೊಂಡು ಹಾಗೂ ವಯಸ್ಸಾದ ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಮರೆವು ಹೆಚ್ಚಾದಾಗ ಮ ಇನ್ನೂ ಇತರೆ ಖಾಯಿಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿಯನ್ನು ವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸುವ ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಇದೆಯೇ ಅಂತ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕೃಪೆ : ಆಕಾಶವಾ

ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಭಾಷೆ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಲಭ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಸರಳವಾದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಕೊಟ್ಟವರು ವೀರಶೈವರು. ಇವರು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥ ರಚನೆ ಮಾಡಿದರು. ಸಾವಿರಾರು ಜನ ಬರೆದರು ಲಕ್ಷಾಂತರ ಜನ ಅವರ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆದರು. ಏಕೆಂದರೆ, ಅವರು ಗದ್ಯವನ್ನು ಬರೆದರೆ ಆಡುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು; ಪದ್ಯವನ್ನು ಬರೆದರೆ ಜನರ ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಎಲ್ಲರೂ ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಷಟ್ಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ರಗಳೆ, ತ್ರಿಪದಿ, ಚೌಪದಿ ಮುಂತಾದ ಕನ್ನಡ ಪದ್ಯಜಾತಿಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಬರೆಯುವುದೂ ಓದುವುದೂ ಸುಲಭವಾಯಿತು; ಅದು ನಮ್ಮದೆಂಬ ಭಾವನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅಂಟಿ, ಹೃದಯವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು, ಜೀವನವನ್ನು ಹಸನುಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ

ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥ್ ಸಂಗೀತ ಮಂಥನ

ರಾಜೀವ : ನನ್ನ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಮಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವೂ ಆಗಬಹುದು. ನಾನು ಸಂಗೀತಗಾರ. ಸಣ್ಣ ವಯಸ್ಸಿನಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದೀನಿ. ಮೊದಲು ತಬಲಾ, ನಂತರ ಗಾಯನವನ್ನ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದೆ. ಆನೇಲಿಂದ ಆಚೆಗೆ ಸರೋದ್. ಸಂಗೀತ ಆ ರೀತಿ ನನ್ನ ಜೀವನದ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಂದು ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ನಮ್ಮ ತಂದೆ ತಾಯಿ ಜೊತೆಗೆ ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದಲೂ ಸಿನೆಮಾ ನೋಡ್ತಿದ್ದೆ. ನಮ್ಮ ತಂದೆ ಸ್ವತಃ ಸಂಗೀತಗಾರರಾಗಿದ್ದರಿಂದಲೂ, ಜೊತೆಗೇ *peoples music* ಅನ್ನುವ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದುದರಿಂದಲೂ, ಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಮತಿವಂತಿಕೆಯ ಭಾವನೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಅವರು ಅದನ್ನು ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ನೋಡ್ತಾ ಇದ್ದರು. ಜೊತೆಗೇ ಅದರಲ್ಲೂ ಯಾವುದು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ, ಯಾವುದು ಚೆನ್ನಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಜೊತೆಗೇ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಗೀತದ ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡು ರಚಿಸಿದ್ದರು, ಭಜನೆ ಹಾಡಿದ್ದರು. ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದರು. ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಕಬೀರ್ ನಾಟಕ ಬರೆದ ಪ್ರಥಮ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತೀಯ ಅವರು. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತೀಲಿ ನಾನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಕಲೀತಿದ್ದರೂ, ಒಂದು ಕಿವೀನಲ್ಲಿ ತಂದೆಯವರ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೆ. ಬಾಲ ಗಂಧರ್ವ, ಸೈಗಾಲ್ ಈ ರೀತಿ ಲಘು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಯಾರು ಉತ್ತಮರು ಎಂದು ಅವರ ಭಾವನೆ ಇತ್ತೋ, ಆ ಸಂಗೀತವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅವರು ನನಗೆ ಕೇಳಿಸ್ತಾ ಇದ್ದರು. ಅಥವಾ ಆ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ತೋರಿಸ್ತಾ ಇದ್ರು. ಆ ನಂತರ ನಾನೂ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಗೀತ ಹಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಶುರು ಮಾಡಿದೆ. ಮೊದಲು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾನು ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಅದನ್ನು ಬಿಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ, ಇದೇ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲೇ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡು ಹೇಳೋಕೆ ಶುರು ಮಾಡ್ದೆ. ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ 'ಹುಲಿ' ಆಗೋದು ಬಹಳಾ ಸುಲಭವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೇ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಗೆದ್ದೆ. ಹಾಗೇ ತಲತ್ ಮೆಹಮೂದ್ ಹಾಗೂ ಗೀತಾರಾಯ್, ನಾಗೇಂದ್ರರಾಯರೆದುರು ಹಾಡಿದೆ. "ಬೊಂಬಾಯಿಗೆ ಬಾ" ಎಂದರು. ಸಿನಿಮಾ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಗಾಯಕನಾಗಬೇಕು ಅಂತ ಯೋಚಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಒಮ್ಮೆ ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರ ಸರೋದ್ ಕೇಳಿ ಮರುಳಾದೆ. ಸರೋದ್ ಕಲಿಯೋದಕ್ಕೆ ಅಂತ ಬೊಂಬಾಯಿಗೆ ಹೋದೆ. ಅಲಿಅಕ್ಬರ್ ಖಾನ್

ಸಾಹೇಬರು 'ತಂಬಿಸೂ' ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ಕೊಡ್ತಾ ಇದ್ದರು. ಉತ್ತಮವಾದ
ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದಂತಹ ಸಂಗೀತ ಅವರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತ
ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವವರು ಅದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ನವಕೇತನ್‌ರ ಚೇತನ್ ಆನ
ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದು. ಒಳ್ಳೆ ಚಿತ್ರ. ನಾನು ಬೊಂಬಾಯಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಕಟ್ಟಿಕೊಂ
ಕನಸು ಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತ ಹಾಡೋದು, ಸರೋದ್ ಕಲಿಯೋದೂ ಅಂತ. ಆ
ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್‌ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರು ಈ ಯೋಜನೆಗೆ ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. "ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊ
ಕೊಳ್ಳೋದಕ್ಕೆ ಬೇರೇನಾದ್ರೂ ಮಾಡು, ಫಿಲಂ ಸಂಗೀತ ಹಾಡ್ತೀನಂತ ಕ
ಸರೋದ್ ಕಲಿಯೋಕಾಗೋಲ್ಲ" ಅಂತಂದ್ರು. ಅಲ್ಲಿಗೆ ನನ್ನ ಹಾಡುವ ಮನಸ
ಗೊಂದು ಕೊನೆ ಬಂತು. ಸರೋದ್ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಲಿತಾದ ನಂತರ, ಹಣದ ಅಗತ್ಯ
ತುಂಬಾ ಇತ್ತಾಗ ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರನ್ನ ಕೇಳಿಕೊಂಡೆ–ಮೊದಲು ಒಪ್ಪದ ಅವರು, ನ
ತಾವು ಸಂಗೀತ ನೀಡುವ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸರೋದ್ ಬಾರಿಸಲು ಒಪ್ಪಿಗೆ ನೀಡಿದರು. ಹಿ
ಚಲನ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ನೀಡುವ ನನ್ನ ಮೊದಲ ಅನುಭವ ಆಗಿದ್ದು ಬೆಂಗಾಲಿ ಚ
ದಲ್ಲಿ. ಅನೇಕ ಪ್ರಖ್ಯಾತರೊಂದಿಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಸೌಭಾಗ್ಯ ನನ್ನದಾಗಿತ್ತು. ಋತ್ವಿ
ಘಟಕರ "ಅಜಾಂತ್ರಿಕ್", ತಪನ್‌ಸಿನ್ಹಾರ 'ಕ್ಷುಧಿತ್ ಪಾಷಾಣ್' ಈ ಚಿತ್ರ
ಸರೋದ್ ಬಾರಿಸುವವನ ಪಾತ್ರ ಕೂಡ ಮಾಡಿದೆ. ನಂತರ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇಯ
'ದೇವಿ' ಹಾಗೇ 'ಅಂತರಿಕ್' ....ಅಂದು ಯಾರ ನಿರ್ದೇಶನ ಅಂದರೆ........

ಮಂಥನ : ರಾಜನ್ ತರಫ್‌ದಾರ್ ....

ರಾಜೀವ : *Exactly* ... ಇಷ್ಟಾದ ಮೇಲೆ ನನ್ನ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿ
ಸಂಗೀತದ ಸಂಬಂಧ ಮುಗೀತು ಅಂದ್ಕೊಂಡೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಆಪ್ತಗೆಳ
ಸೇರ್ಕೊಂಡು 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಮಾಡೋದೂಂತಾಯ್ತು. ಆಗ ನಂಗೆ *music* ಮಾಡ
ಅಂತಂದ್ರು. ಅದರ *music* ಕೆಲವರಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾಯ್ತು, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರಿಗೆ ಇ
ವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ರೂ ಅದು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತದ ವಿಭಾಗ
ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯ ತೆರೆಯಿತು ಅಂತ ನಾನು ನಂಬಿದ್ದೇನೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಕೇ
ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ, ಅರವಿಂದರ 'ಕಾಂಚನ ಸೀತಾ'ಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ನೀಡಿದೆ. ನ
ಅದೃಷ್ಟಕ್ಕೆ ಆ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬಂತು. ಇದಿಷ್ಟೂ ನನ್ನ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮ
ಸಂಗೀತದ ಸಂಬಂಧ.

**ಮಂಥನ: ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಂಗವೂ ಸೂತ್ರಬ
ವಾಗಿರಬಾರದು-ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೀವು ಒಪ್ಪುತ್ತೀರಾ? ಸಿನಿಮಾ ಸಂಗೀ
ದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿಭಾಯಿಸಿದ್ದೀರಿ?**

ರಾಜೀವ್ : ಯಾವ ಕೆಲಸಾ ಮಾಡ್ತಾ ಇದ್ದಾಗಲೂ *Fine grains*
common sense ಇದ್ದರೆ ಆಗ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಯೋಚಿಸಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತೆ
ಯಾಕೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ ಇದ್ರೆ ಎಲ್ಲವೂ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗುತ್ತೆ. ಒಂದು ಫಾರ್ಮ್ಯುಲ

ಪ್ರಕಾರ ನಡೆದು ಹೋಗ್ತದೆ, ಆದರಲ್ಲೂ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಮುದ್ರಣ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ವಾದ್ಯ ಬಾರಿಸುವವರಿರ್ತಾರೆ. ಆಗ ಅಪಾಯ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು. ಸನ್ನಿವೇಶ ಯಾವುದಿದ್ದರೆ, ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಗೀತ ಬಾರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ಫಾರ್ಮುಲಾ ಅವರ ಬಳಿ ಇರ್ತದೆ. ನಾವು *Dynamic* ಆಗಿ ಬೇರೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸದೇ ಇದ್ರೆ ಈ ಸುಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಬಿಡ್ತೀವೆ. ಬೇರೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸ್ತಾ ಇರೋವಾಗಲೂ ನಮಗೆ ಈ ಮೊದಲು ನೀಡಿದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ಸರಿ ತಪ್ಪುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚನೆ ಇರ್ಬೇಕು. ಉಳಿದ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಶಾರ್ಟ್‌ಕಮಿಂಗ್ಸ್ ಏನಿದೆ ಅನ್ನೋದನ್ನ ತಿಳ್ಕೊಳ್ಳೊ ಪ್ರಯತ್ನ ನಾವು ಮಾಡ್ಬೇಕು, ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಸಿನಿಮಾ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ನಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸಂಗೀತ ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಣುವ ದೃಶ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದುತ್ತಾಯಿದೆಯೋ, ಅದರ ಕಾಂಟೆಕ್ಸ್ಟ್‌ನ ಸರಿಹೊಂದುತ್ತಿದೆಯೋ ಅಂತೆಲ್ಲ ಯೋಚಿಸ್ಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. *Context* ಎಂದರೆ *General Cultural context* ಇರಬಹುದು, ನಂತರ ಆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಚಿತ್ರ ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಹೊರಡಿಸುವ ಅನೇಕ ಹಂದರದ 'ಧ್ವನಿ' ಇರಬಹುದು, ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ ಇರುವಂತಹ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ; ನನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ರಚಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬೇರೆಯವರ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ನ್ಯೂನತೆಗಳನ್ನ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಹಾಗೆಯೇ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನನ್ನ ಸಂಗೀತದ ಮಾನ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಮೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ನಿಗಾ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವಂತೆಯೇ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು *Visuals* ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. *Visuals* ದೊಂದಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಬರಿಯ ಸಾಮರಸ್ಯ ಪಡೆದಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು, ದೃಶ್ಯ ಏನನ್ನು 'ಧ್ವನಿ'ಸ ಹೊರಟಿರುತ್ತದೋ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ಅಂದರೆ ನಾನು ಹೊರಡಿಸುವ ಶಬ್ದ ತರಂಗವೂ ಪೂರಕವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹೊಸ ಧ್ವನಿ'ಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದ ನಾನು ಕೇವಲ *Visuals* ಗೆ ಮಾತ್ರಾ ಸ್ಪಂದಿಸಿದರೆ ಸಾಲದು. ಅದು ಅನೇಕ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ, ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಡಿಸುತ್ತಿರುವ *Context* ಗಳಿಗೂ ಸ್ಪಂದಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ *Context*ಗಳೂ *general cultural context* ಆಗಿರಬಹುದು, *Language context* ಆಗಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಆ ಸಿನಿಮಾವೇ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ 'ಧ್ವನಿ'ಸಲು ಹೊರಟಿರುವ *context* ಏನಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಂಥನ : ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಧರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳೋದಾದರೆ ರೇಯವರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೇರೆ ಯಾವ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ರಾಜೀವ : 'ಹೊಂದೋದು'—ಹೊಂದೋದು ಅಂದ್ರೆ ಏನು ಅಂತ ? ಬರ್ತದೆ. 'ಹೊಂದಾಣಿಕೆ' ಅನ್ನೋ ಶಬ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವೇ ಹೊರತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಅಲ್ಲವೇ? ಈಗ ನನ್ನ ಕೇಳಿದರೆ, ನಾವು 3 ತರಹದ ಹೊಂದಾಣಿಕೇನ ಗುರ ಬಹುದು. ಒಂದು: ದೃಶ್ಯ ಹೇಳ್ತಾ ಇರೋದನ್ನೇ ಸಂಗೀತ (*Underl* ಒತ್ತಿ ಕೊಡುತ್ತಾ ಹೋಗೋದು. ನಮ್ಮ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಮರ್ಷಿಯಲ್ ಸಿನಿಮಾ ಇರೋದು ಸಂಗೀತದ ಈ ರೀತಿಯ ಬಳಕೆ. ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ನೀರು ತರಿ ಸಂಗೀತ ಮೂಗಲ್ಲಿ ಸಿಂಬಳ ಬರ್ಸುತ್ತೆ. ಅಲ್ಲಿ ತನಕ ಜೀನೀ ಜೀನೀ ಜೀನಿ.... ಅ ಹೆದ್ರಿಕೆ ಆದ್ರೆ ಇನ್ನೂ ಹೆದ್ರಿಸುತ್ತೆ. ಹಾಗೇ ಮೊಹಬ್ಬತ್ *Love*ಗೆ ಹಿತವಾದ ಗುಳಿ ಇಡುವಂಥಾ ಸಂಗೀತ ನೀಡ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸಂಗೀತ ದೃಶ್ಯ ಹೇಳೋ *Underline* ಮಾಡ್ತಾ ಹೋಗ್ತದೆ. ಎರಡನೇ ರೀತಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ *Counter Po* *Music*. ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿರೋಧವಾದಂತಹಾ ಸಂಗೀತ ಅಂತ ಅರ್ಥ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲೂ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದೇ ಉಳಿದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊರತರು *Counter Point Music*. ಸಂಗೀತ ಹಿಂಗೆ ಬಳಸೋದ್ದೀರು ಭಾಳಾ ಕಮ್ಮಿ ಜನ. ಸ ದೇವ್ ಬರ್ಮನ್ ಹಿಂದೆ ಬಳಸಿದ್ರು. ನಂಗೂ ಈ ರೀತಿ ಸಂಗೀತ ಮಾಡ್ಲಿಕ್ಕೆ ಇ ಆದ್ರೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಒಪ್ಪಬೇಕಲ್ಲ.

ಮೂರನೇದು ನಾನು ವಿಚಾರಿಸಿದ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದಂತಹ ಹೊಂದಾ ಅಂದರೆ ಸ್ಥಳಾವಕಾಶವ (*Space*)ನ್ನು ಕಾಲಮಾನ (*Time*) ಗೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಲಿಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸೋದು. *Time* ಮತ್ತು *Space* ಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸೊ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿನ ಜಟಿಲ ಸಮಸ್ಯೆ. ಈ ಇದನ್ನೇ ಇನ್ನೊಂದು ತರಾ ಹೇಳ್ತೀನಿ ನೋ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ನೀವೊಂದು *Place* ತೋರಿಸ್ತೀರಾ ಆ *Place* ನಿಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಬ ಕೂಡಲೇ ಅದರ ಹಿಂದಿನ *Echoes* ಬೇಕಾಗುತ್ತೆ, ಜೊತೆಗೇ ಮುಂದಿನ *Predicti* ಕೂಡ ಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೂರೂ ಕಾಲಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಕ್ಷಣದೊಳಗೆ ಹಿಡಿ ವುದರ ಮೂಲಕ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ *Time* ಮತ್ತು *Space* ನ ಸಂಬಂಧನನ್ನು ಆದ್ಯಂತ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಗಳ ಬಳಸಿಯೋ, ಇನ್ನು ಹ್ಯಾಗೋ—ಮಾಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನೇ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕ ರೀತೀಲಿ ಮಾಡೋಕೆ ನೋಡ್ತಾನೆ. 'ಸಂಸ್ಕಾರ'ದ ಒಂದು ಅನುಭವ ಹೇಳ್ತೀ ಕೇಳಿ: *Rough cut* ಆದ್ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರವನ್ನೊಮ್ಮೆ ತೋರಿಸಿದ್ರು. ಭಾಳಾ *Interesti* ಆಗಿತ್ತು, ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಹೊಸತು ಅನ್ನಿಸ್ತು. ಈಗ ನಾನು ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಒಂದು ಅನುಭವಕ ಇನ್ನೊಂದು ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾನು ಎ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಶಸ್ವಿ ಆದೆನೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ನನಗೆ ಮಾತ್ರ ತುಂಬಾ ಸಮಾಧಾ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಚಂದ್ರಿ–ಪ್ರಾಣೇಶಾಚಾರ್ಯರ ಸಮಾಗಮವನ್ನು ಯ

ಗಾನದ ನೃತ್ಯದೊಂದಿಗೆ *Intercut* ಮಾಡಲಾದ ದೃಶ್ಯ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ಅಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಗೀತ (ಚಂಡೆ) ಚಂದ್ರಿ–ಪ್ರಾಣೇಶಚಾರ್ಯ ಸಮಾಗಮದ ದೃಶ್ಯದ ಮೇಲೆ *Overlap* ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ, ಒಂದು ದೃಶ್ಯದ *Effect sound* ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವಾಗಿದ್ದರಿಂದ, ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ *feed* ತುಂಬಾ *Positive* ಆಗಿತ್ತು. ಇದೇ ನಾನು ಕಂಡಕೊಂಡ ಕ್ರಮ, ತುಂಬಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದೂ ಅಂದ್ಕೆಲ್ಲಾ, ಅದು.

ಈಗ ನೋಡಿ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕರಿದ್ದಾರೆ. ಬಹಳ 'ಆಕರ್ಷಕ'ವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಕೊಟ್ಟು ಕೊಂಡಿರುವ ಇವರು, ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ *competent* ಆಗಿರ್ತಾರೆ. ಅವರು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹಿತವಾಗಿಸಿ ಬಿಡ್ತಾರೆ. ನಿಮಗೆ ಅದು ಎಷ್ಟು ಹಿತ ಆಗುತ್ತೇಂದ್ರೆ ಅದು ಯಾಕೆ ಹಾಗಿದೇಂತ ಯೋಚಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಆಗದಷ್ಟು ಮೋಹಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಇರ್ತಾನೆ. ಅವನು ಏನೋ ಒಂದು ದೊರಗು ದೊರಗಾದಂಥ ಸಂಗೀತ ನೀಡ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಮೂಲಕ ಆ ಕಥೆಗೋ ಆ ಅನುಭವಕ್ಕೋ ಇನ್ನೊಂದು ಪಕಳೆ ಕೊಡೋ ಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಇವತ್ತಿನ ಈ ಹೊಸ ಜಾಡಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತರಹದ ಸಂಗೀತ ಬೇಕು ಅನ್ನೋದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳೂ ದೊರಗು ದೊರಗಾಗಿರುತ್ವೆ. ಅದು....ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ದೊರಗಾಗಿರುತ್ತೆ. ಒಂದು *Smooth soap film* ಮಾಡೋದು ಭಾಳಾ ಸುಲಭ. ಆದರೆ ಮಾಡೋಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಏನೋ ಬೇಕೂ ಅಂತ ಪರಜೊತಕ್ಕೆ ಹೋಗ್ತಿರ್ತಾರೆ. ಸೋಲಬಹುದು. ಸೋಲಲಿ ಬಿಡಿ. ಆದರೆ....ಏನೋ....ಸಿಗುತ್ತಲ್ಲ. ಅದು ಮುಖ್ಯ. ಅದೇ ಥರಾ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕನದ್ದೂ ಒದ್ದಾಟ.

ಮಂಥನ : ಅದಕ್ಕೂ ಬೇರಿದ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳೂ ಇರಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರರು ರೇ ಯವರ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ನೀಡಿದಾಗ ಅದು ಸಿನಿಮ್ಯಾಟಿಕ್ ಆಗಿರುತ್ತದಲ್ಲ ?

ರಾಜೀವ : ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದಂತಹ ಒಂದು ಕಾರಣ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದೇ ಇದೆಯಲ್ಲಾ! ಸಿನಿಮಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮಾಧ್ಯಮ. ಉಳಿದೆಲ್ಲವೂ ಅವನ *extension*. ಅಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ತಂತ್ರಜ್ಞನೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅಮೂರ್ತ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗ್ತದೆ. ಹೀಗಿರೋದ್ರಿಂದ್ಲೇ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕಲ್ಪನೆ ಏನಿದೆ, ಆಗತ್ಯ ಏನಿದೆ ಅನ್ನೋದರ ಮೇಲೆ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕಾರ್ಯ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತೆ. ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೂ ಅಂದ್ರೆ, ನಿರ್ದೇಶಕನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಯೋಗ್ಯತೆ ಇದೆ ಅನ್ನೋದರ ಮೇಲೆ, ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು ಹ್ಯಾಗೆ ದುಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡ್ತಾನೋ ಎನ್ನುವುದರ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತದ ಗುಣ ಮಟ್ಟ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಎಲ್ಲವೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ.

ಮಂಥನ : ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ನಿ
ವಾಗ, ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಸಿಗುತ್ತೆ,
ಯಲ್ಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗುಣಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೆ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು
'ಕಛೇರಿ' ನಡೆಯುತ್ತೆ. ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ *applied form*
ಇರಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಪರಿಪೂರ್ಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರಬಾರದಲ್ವೇ? ಇ
Orchestrate ಯಾಕೆ ಮಾಡೋದಿಲ್ಲ?

ರಾಜೀವ : ಇದಕ್ಕೆ ಮೊದಲನೇ ಕಾರಣ—ಸಹಜವಾದಂತಹ ದೌರ್ಬ
ನಮಗೆ ಏನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮೊದಲು ಮಾಡ್ತೇವೆ, ಎ
ಅಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ನಿಮ್ಮ ಆರೋಪ ಸರಿಯಾದದ್ದೆ. ರವಿಶಂಕರ್‌ರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಿ
ಜಾಸ್ತಿ ಇರುತ್ತೆ. ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್‌ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸರೋದ್ ಜ
ಬಳಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಒಬ್ಬ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರನನ್ನ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ಯ
ಕರೀತಾರೆ? ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಸ್ಟುಡಿಯೋ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲೇ ಬೆ
ಬಂದು, ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶನ ಹ್ಯಾಗೆ ಮಾಡ್ತಾರೆ ಅನ್ನೋದನ್ನ ನೋಡಿ ಕಲಿತಿರ
ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ನುರಿತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರನ್ನ ಕರೆಯೋ
ಕಾರಣ ಬೇರೆ ಇರ್ತಾವೆ. ಇವನೇನಾದ್ರೂ ಹೊಸದು ಕೊಡ್ತಾನೇನೋ ಅಂತ
ಆದ್ರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರ ಸಂಗೀತಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ಹೋದಾಕ್ಷಣ ಎದುರಿಸುವ ಸ
ಗಳೇ ಬೇರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಬತ್ತಲಾಗಿ ಬಿಡ್ತಾನ್ರೀ. ಸಿನಿಮಾ ಸಂ
ದಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಗೊತ್ತಿರದ ಅನೇಕ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ
Notation system (ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರ)ಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಬರಿಯಲಿಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗು
ಅನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗೆ ಅದು ತಿಳಿದಿರೋದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆಯವರ ಮಾತು
ಸ್ವತಃ ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್‌ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರಿಗೇ ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಗೀತಗಾ
ಒಬ್ಬರೂ ಅನ್ನಬಹುದು—ಸಂಗೀತಗಾರರ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಅವರು—ಅಂತಹವರಿಗ
Notation system ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರನಾದ
ಅದು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಅನ್ನಿ. ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇಳಿದ ಮೇಲೆ ಅವರು ತ
*massive mind*ಅನ್ನು ಈಕಡೆ ಹೊರಳಿಸಿದರು. ರವಿಶಂಕರ್ ಕೂಡ ಹೀಗೇ ಮಾಡಿದ

ಮೂರನೆಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೆಲ್ಲ ಸ್ಫೂರ್ತಿರಚನೆಗ
ಸ್ಫೂರ್ತಿ ರಚನೆಯಿಂದ ವಿರಾಟರೂಪವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸಿನಿಮ
ಬಂದ್ಮೇಲೆ ಈ ದೃಶ್ಯ ಶಕ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೆ
ಗುತ್ತೆ. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಮೊದಲು ತನಗೆ ಪರಿಶ್ರಮವಿರುವ ವಾದ್ಯಗಳ
ಹೋಗ್ತಾನೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲವೆ; ಸಿನಿಮಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ *Conceptual Imagin*
ಅಂದರೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಲಿಖಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿಡುವುದಕ್ಕಾಗೋದಿಲ್ಲ....

ಮತ್ತೊಂದು ಕಾರಣ; ಯಾವುದು ನಿಮ್ಮ 'ಬಲ'ವೋ, ಅದೇ ದೌರ್ಬಲ್ಯ

ಆಗಿರ್ತದೆ ಡಯಾಲೆಕ್ಟಿಕಲೀ ಇದು ನಿಜ. ಮನುಷ್ಯನ ಎಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೂ ಇದು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸಿನಿಮಾ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾ ಧುತ್ತೆಂದುಕಣ್ಣಿಗೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತದೆ. ನನಗೂ ಇಂತಹ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಎದುರಾಗಿತ್ತು. ನನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸರೋದ್ ವಾದನ ಅತಿಯಾಯ್ತು ಎನಿಸಿ, ಮುಂದಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಫಿಲ್ಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತು ತಗೊಂಡು, ಅದನ್ನ ನಿರ್ದೇಶಕರೊಂದಿಗೆ ('ಪಲ್ಲವಿ' ಲಂಕೇಶ್) ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಎಷ್ಟೋ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ವೀಣೇಲಿ, ಸಾರಂಗೀಲಿ, ಜಾಜ್‌ಡಫ್-ಬಳಸಿದೆ. ಸರೋದ್‌ನ್ನು ಇದೇ ಫಿಲ್ಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಒನ್ನೆ ಮಾತ್ರಾ ಮುಖ್ಯವಾದ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದು. ಪಲ್ಲವಿಯ ನಾಯಕಿ ತಾನು ಪಂಜರದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದೇನೆ, ಎಂಬ ವಿಷಾದ ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ರೆಕಾರ್ಡ್ ಹಾಕುತ್ತಾಳೆ. ಸರೋದ್‌ನಲ್ಲಿ ಆ ಪರಚಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಭಾವನೆ, ಏಕಾಕಿತನ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬರುತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನ ಸರೋದ್ ರೆಕಾರ್ಡ್ ಎಂದೇ ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲಿನ *Visual Nutral* ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಿತ್ತು. ಆಕೆಯ ಭಾವನೆಯನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ತಲುಪಿಸೋಕೆ ನಂಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆಂದೇ ಭಾವಿಸ್ತೀನಿ.

ಈಗ *Orchestration* ಪ್ರಶ್ನೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸ್ವಂತಿಕೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೂ, *Orchestrate* ಮಾಡುವ ಸೂಕ್ತಕ್ರಮಕ್ಕಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಕಲ್ಕತ್ತಾದ ಹಳೆಯ ಚಿತ್ರಕರ್ತೃಗಳಾದ ಆರ್. ಸಿ. ಬೊರಾಲ್, ತಿಮಿರ್ ಬೋರಾಲ್, ಪಂಕಜ್ ಮಲ್ಲಿಕ್ ಮೊದಲಾದವರು ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಪಂಕಜ್ ಮಲ್ಲಿಕ್‌ಗಂತೂ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ತಿಳಿದಿತ್ತು. ಇವರೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ರಾಗ *concept* ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ *orchestrate* ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರೋ ಹೇಳೋದು ಕಷ್ಟ. ಬಾಂಬೆ ಟಾಕೀಸ್ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ ಅಷ್ಟೇನೂ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವತ್ತಿನ ಬಾಂಬೆ ಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇರೋದು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತವೂ ಅಲ್ಲದ, ಪೌರಾತ್ಯ ಸಂಗೀತವೂ ಅಲ್ಲದ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸೂತ್ರಬದ್ಧವಾದ *mood music* ಅಷ್ಟೆ. ಇದು ಎಷ್ಟು ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿರುತ್ತೆ ಅನ್ನೋದು ಯಾವ ಸಿನಿಮಾದ ಸೌಂಡ್ ಟ್ರ್ಯಾಕ್ ಕೇಳಿದರೂ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ-ಸಂಗೀತ ನೀಡಲಿಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿರಾಟ ಸ್ವರೂಪದ *Orchestra* ಬಳಸ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಎಲ್ಲೊ ಇರ್ತಾನೆ. ಸಹ ನಿರ್ದೇಶಕರು, ಮರಿ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಯಾರ್‍ಯಾರೋ ಸೇರ್ಕೊಂಡು– ಅಲ್ಲೊಂದು *Bang*-ಇಲ್ಲೊಂದು *Bang* ಅಂತೆಲ್ಲಾ ತುರುಕಿಬಿಡ್ತಾರೆ.

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು *Orchestrate* ಮಾಡುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆ ಇದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ, ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಮೂಲತಃ *Introvert* ರೀತಿಯದು, ಶುದ್ಧ ಸ್ವರದ ಸಿದ್ಧಿಯೇ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಧ್ಯೇಯ. ಒಬ್ಬ ಸರೋದ್ ಬಾರಿಸುವಾಗ

ಯಾವ ಅನುಭವದ ಸೃಷ್ಟಿ-ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ? ಸಂಗೀತದ ಮೂ
ಬೇರೊಂದು ಪ್ರಜ್ಞಾಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅನುಭವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಕ್ಕಲ್ಲ; ಸ್ವರವನ್ನು
ಶುದ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸೆರೆ ಹಿಡಿದಾಗ ಸಿಗುವ ಆತ್ಮಾನಂದಕ್ಕಾಗಿ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ—ಬಿಥೋವನ್, ಮೊಜಾರ್ಟ್‌ರ ಸಿಂ
Orchestra ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಎರಡ
ಮೂರೊ, ಐದೋ–ಎಷ್ಟೋ ನಡೆ(*Movements*)ಗಳ ಮೂಲಕ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತ
ಈ ನಡೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಬೇರೊಂದು ಪ್ರಜ್ಞಾಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು
ಆಶಯ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ
ವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತೆ, ಅಥವಾ ಸುಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಂತಹ, ಉಸಿರು ಕಟ್ಟಿದಂತಹ ಅನುಭವ
ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞಾಸ್ತರ (ಸಂಗೀತ-ಕೇಳುವುದು)ದ ಅನ
ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಜ್ಞಾಸ್ತರದಲ್ಲಿ (ದೃಶ್ಯ, ಸ್ಪರ್ಶ ಮೊದಲಾದ) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳು
ಮೂಲಕ ಸಾರ್ಥಕ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ರಾಗದ 'ಆಲಾಪ' ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ
ಇಟ್ಕೊಳ್ಳಿ. ಯಾವುದೊ ಒಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃ 'ಆಹಾ' ಅನ್ನುತ
ಯಾಕೆಂದರೆ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ದೃಶ್ಯಾನುಭವವಾಗಲಿ, ಸ್
ನುಭವವಾಗಲಿ ಆಗಿದೆ ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿನ 'ಶುದ್ಧ' ಸ್ವರದ
ಯಿಂದಾಗಿ ಸಂಗೀತಗಾರ ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊ
ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ *Cyc*
motif ಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಇದೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ 'ಸ'ದಿಂದ ಹೊರಟು 'ಸ' ವ
ತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತಗಾರ 'ಸ' ದಿಂದ ಹೊರಟು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದು
(ನಿಷಾದ) ಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನಿಮ್ಮನ್ನ *tease* ಮಾಡ್ತಾನೆ. ಮೇಲಿನ 'ಸ'
ಮುಟ್ಟೊದನ್ನೇ ತುದಿಗಾಲಿನಲ್ಲಿ ಕಾಯ್ತಾಯಿದ್ದ ಶ್ರೋತೃಗಳು 'ಸ' ಮುಟ್ಟಿದಕೂ
'ಆಹಾ' ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ 'ಕೇಳುವಿಕೆ' (*Audi*
Perception) ಯಲ್ಲೇ ಮುಳುಗಿರುತ್ತೇವೆ.

ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯಿರುವ ಈ ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ
ಸಂಗೀತವನ್ನು *Orchestrate* ಮಾಡಲು ಹೊರಟಾಗ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎದು
ತ್ತವೆ.

**ಮಂಥನ: ಈ ಮೂರು ತರಹದ 'ಹೊಂದಾಣಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ಮೊ
ನೆಯದು** *underlining music* **ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದೆರಡು ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋ
ಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ
ಭಾವಗಳು ನಮಗೆ ತೀರಾ ಹೊಸದಲ್ಲವೇ ?**

ರಾಜೀವ : ಈಗೊಂದು ಸಿನಿಮಾ ಸಂಗೀತ ತೊಗೊಂಡ್ರೆ. ಅದು ಯಾವ್ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ *Counter point* ಆಗಿದೆ. ಮತ್ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ *under lime* ಆಗಿದೆ ಅನ್ನೋದನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಹೇಳಕೆ ಆಗದೇ ಇರಬಹುದು. ಅದನ್ನ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳ ಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕಾಗಿರೋದೇನೂಂದ್ರೆ *a Competent communication of experience.* ಸಚಿನ್ ದೇವ್ ಬರ್ಮನ್ ಮಾಡಿದ್ದು ಇದೇನೆ. ಅದೂ ಸಾಧಾರಣ ವಾದ ಕಮರ್ಷಿಯಲ್ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೆ. ಸಲೀಲ್ ಚೌಧರಿ ಕೂಡ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ *Musical Counter point* ಮೋಹಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗ್ತಾರೇಂದ್ರೆ, ಅದನ್ನೇ ಮತ್ತೊಂದು ತುದಿಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತಾರೆ. *I mean, he is a Counter pointer.* ಇವರಿಗೆ ಬಾಂಬೆಯ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮ ನಿರ್ದೇಶಕರೊಂದಿಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದರಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯ ಆಯ್ತು.

ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ: ಈ *theme music* ಅಂತಾರಲ್ಲ; ಅದು. ರವಿಶಂಕರ್ 'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ' ಅಂಥ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತರಹದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು *theme* ನ ಚಿತ್ರದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬಳಸಿದರೆ, ಅದು ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನ *underline* ಮಾಡಬಹುದು. ಉಳಿದ ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನ *Counter point* ಮಾಡ್ತಿರುತ್ತೆ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು *conscious irrelevence* ಆಗಿ ಬಂದಿರುತ್ತೆ. ಈ *Concept* ಗಳೆಲ್ಲಾ ಹೊಸ ತಾದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಿಯೇ ಇದೆಯಲ್ಲಾ.

ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳ್ತೇನಿ ಕೇಳಿ. ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದವರಲ್ಲಿ *Father Bess* ಅನ್ನುವವ ರೊಬ್ಬರು. ಇವರಿಗೆ ಯಾವುದೊ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ವೈರಾಗ್ಯ ಬಂತು. *Society of Jesus* ಮೂಲಕ ಇಂಡಿಯಾಕ್ಕೆ ಬಂದು ತಿರುಚಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಲೋನ್‌ನ ನಿರಾಶ್ರಿತರ ಕ್ಯಾಂಪ್‌ನಲ್ಲಿ ಅಕೌಂಟ್ಸ್ ಬರೆಯುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಇದ್ದರು. ಇವರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಂದ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಕೆಲವನ್ನು ಆಯ್ದು—ಅಂದರೆ ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ, ಶಿವಾಜಿ ಗಣೇಶನ್ ಚಿತ್ರ, ಎಂ. ಜಿ. ಆರ್. ಚಿತ್ರ, ಈ ತರಹ– ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸ್ತಿದ್ದರು. ನಂತರ ಅಲ್ಲಿಯ ಜನರೊಡನೆ ಯಾವು ಚಿತ್ರ ಹಿಡಿಸ್ತು, ಯಾಕೆ ಹಿಡಿಸ್ತು ಅಂತ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಒಂದ್ಸಲ ಸಂಗೆ ಅವರು ಸಿಕ್ಕಾಗ ಹೇಳಿದ್ರು "ನಿಮ್ಮ ಜನಗಳೂ ಕೂಡ ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ದೇಶದ ಜನಗಳಷ್ಟೆ *Sensitive, because they are human beings. As human beings else where* (ಇಲ್ಲಿ ಜನಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಾ ಗೊಲ್ಲಾಂತ ನಿಮ್ಮ ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿ ಹೇಳ್ತಾರಲ್ಲ, *that is the Most cynical statement have ever heard)* ಅವರಿಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ತರದ *Stimulation,* ಆಗಲಿ *challenge,* ಸವಾಲಾಗಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಲಿ ಕೊಡದೆ, ಕೊಟ್ಟಿದ್ದನ್ನೆ ಕೊಟ್ಟು

ಐವ್ವಲ ಕೊಟ್ರು.... ಆರ್ಸಲ ಕೊಟ್ರು.... ಸೂರಾರ್ಸಲ ಕೊಟ್ರು ಅವರಿಗೆ ಬೇಕೊಂತ ಅಸ್ನಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೀರಿ. *This is a transaction in cynicism."* ಈ ಮಾತನ್ನ ನಾನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ತೀನಿ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು *Chall* ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಅವನ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಚುರುಕುಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗ ಆದರ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ನಮ್ಮದು, ನಿಮ್ಮದು.

ಮಂಥನ : ನಮ್ಮಲ್ಲಿ *Period films* **ಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು** *Nosta* **ಅಂಶಗಳುಳ್ಳ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದ (ಅಂದರೆ ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ,** *Jalsagar,* **ಮೇಘ-ದಾತಾ-ಕೆ-ತ ಮೊಗಲ್-ಎ-ಅಜಾಮ್-ಮಧುಮತಿ) ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆ ?**

ರಾಜೀವ : ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಹುಡುಕೋದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವೇನಲ್ಲ ಬಿ *When something is distant in time the director can see a cer Integrity in experiece, Integrity not in the sense of honesty, a wholeness of experience is available to him more easily t say, contemprary society.* ಈ ಪೂರ್ಣತ್ವ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಕಾಣಲಿ ಅದನ್ನು *Underline* ಮಾಡೋದಕ್ಕೆ, *endorse* ಮಾಡೋದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ಬ ರ್ತ್ತಾರೆ ಆದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗೇ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತೆ. ಅಲ್ವೇ ?

'ಕ್ಷುಧಿತ ಪಾಷಾಣ' (ಬೆಂಗಾಲಿ) ನೀವು ನೋಡಿದೀರಾ ? ಟ್ಯಾಗೋರ್‌ರ *'Hungry stones'* —ತಪನ್‌ಸಿನ್ಹಾರ ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಉಸ್ತಾದ್ ಆಲಿಅಕ್ಬರ್ ಖಾ ಸಂಗೀತ ನೀಡಿರೋದು. ಇದೊಂದು ಸಂಗೀತಮಯ ಚಿತ್ರ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕತೆಯ ಸಂಗೀತದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಒಬ್ಬ ಭಾರೀ ಜಮೀನ್ದಾರನ 'ದಿವ್ವ ಹಿಡಿದ' ವ ಅಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿ ನಡೆಯುವ 'ಜಲಸಾ'ಗಳು....ಆಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಎ ರೀತಿಯ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ....ತುಮ್ರಿ....ರಬೀಂದ್ರ ಸಂಗೀತ....ಖಯಾ ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತ....ಕಥಕ್....ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ, ಕಛೇರಿಯ ಆಗಲಿ ಬಳಸಿಲ್ಲ....ಅಂದ್ರೆ ನಮ್ಮ ಜಿ ವಿ. ಅಯ್ಯರ್‌ರ ಹಂಸಗೀತೆ ಥರಾ ಅಲ್ಲ. ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ *Melodic nostalgia*ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಮ ಪ್ರೋಷಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಅಡಿಗಲ್ಲಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ 'ಪಥೇ ಪಾಂಚಾಲಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಈ ರೀತಿ ಬಳಸಿಲ್ಲ ಅದೇ ರೇಯವರ 'ಶತರಂಜ್-ಕೆ-ಖಿಲಾ ಚಿತ್ರದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ 'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ'ಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಬಹಳಾ ವ್ಯತ್ಯಾ ಇದೆ. ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಸಂಗೀತ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತೆ. 'ಪಥೇ ಪಾಂಚಾಲಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಭಾರಿ *Sophisticated* ಆಗಿದೆ. ಆ ಚಿತ್ರದ ಸಂಗೀ

ಯಶಸ್ಸು ಮತ್ತು ದೋಷಗಳೆರಡನ್ನೂ ಅವರ *Sophistication* ಮಟ್ಟದಿಂದಲೇ ಅಳೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತೆ.

ಅಂದರೆ ಎಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅನುಭವ ಪಕ್ವವಾಗಿರುತ್ತದೋ, ಅಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವೂ ಈ ಪೂರ್ಣಾನುಭವದ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ 'ವಸ್ತು' ಸಮಕಾಲೀನವಾದಾಗ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳೇ ತುಣುಕು, ತುಣುಕಾಗಿ ಛಿಧ್ರ ಛಿಧ್ರವಾಗಿರುತ್ತೆ, ಆಗ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹ್ಯಾಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವಂತೆ ಬಳಸೋದು ? ಹೇಗೋ ಮಾಡಿ ಬಳಸಿದ್ರೂ ತುಂಬಾ ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತೇನೋ! ಈ ಅನುಮಾನದಲ್ಲೇ, ತೊಳಲಾಟದಲ್ಲಿ ಇರೋದ್ರಿಂದ ಅದು ಅಷ್ಟು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಪಡೆಯೋದಿಲ್ಲ.

ಯಾವುದೇ ಫಿಲ್ಮ್ ತೊಗೊಂಡರೂ *Visual style* ನಲ್ಲಿ *Narrative structure* ಯಾವುದೋ ಒಂದು ರೀತಿಯ *organic unity* ಪಡೆಯೋ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಸಿನಿಮಾದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ–ರೇ ಮತ್ತು ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು ನಿರ್ದೇಶಕರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನ ಬಿಟ್ಟು-ಈ ತರಹ *Organic structruing* ನಾವು ಕಾಣೋದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ *Leet motif*ನ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಲೀ *Theme music* ಅನ್ನೇ ಚಿತ್ರದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬಳಸುವ ಪರಿಪಾಠವಾಗಲೀ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನು ? ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಹಾನ್ಸ್ ಐಸ್ಲರ್ (ಜರ್ಮನ್ *Composer*) ಈ ತರಹದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪಲಾಯನದ ಮಾರ್ಗಗಳೆಂದು ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈತನ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ನೀವು *Leet motif* ನ ಬಳಸ್ತಾ ಇಲ್ಲವೊ, ತಿಳಿಸಿ.

ರಾಜೀವ: ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ನೀವು ಹೇಳಿದ್ರಲ್ಲಾ ಆ ವಿಮರ್ಶಕನನ್ನ ನಾನು ಓದಿಲ್ಲ. ನನಗಂತೂ ನೋಡ್ರಿ ಸಿನಿಮಾನ ನೋಡಿದಾಗ-ಸಂಗೀತ ಹಾಕಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ನೋಡಿದಾಗ ಕೆಲವು *strong* ಆದ *bonds* ಒಂದು ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದು ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಮಧ್ಯೆ ಬಿಗಿಯಾದ ಕಟ್ಟುಗಳು ಕಾಣಿಸಿದ್ರೆ ನಾನು ಅಲ್ಲಿ *Leet motif* ನ ಉಪಯೋಗಿಸ್ತೇನಿ. ದೃಶ್ಯದಲ್ಲೇ ಇದು ಸಿಗದಿದ್ರೆ ಅಂದ್ರೆ *if the experience itself is counter pointal or many stranded* –ಅಲ್ಲಿ *Leet motif* ನ ಹಾಕೋದು ಒಂದು *risky Enterprise* ಆಗುತ್ತೆ. ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿಯಲ್ಲಿ *Leet motif* ಇದೆ, ಮಾಂಡ್‌ರಾಗದಲ್ಲಿದೆ ಅದನ್ನ ನಾನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತೇನೆ,ಯಾಕಂದ್ರೆ ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ ಇಡಿ ಚಿತ್ರದಲ್ಲೇ *lyrical concept* ಇದೆ. *Dramatic* ಆಗೇ ಛಿಧ್ರ ಛಿಧ್ರವಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಅಂದರೆ ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು *endorse* ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ *leet motif* ನ ಪ್ರಯೋಗ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ತರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ *leet motif* ಒಂದು *distant counterpoint* ಆಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾ ? ಹಾಗಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದರೆ ಅದು ಹೇಗೆ ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ನನಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡೋವಾಗ ಬಂತು. [ನಾನು ಈಗ ಹೆಚ್ಚು ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಸಿನಿಮಾ

ಸಂಗೀತದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಆಗಿನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಏನೇನೋ ಪೂರ್ವ ಪಕ್ಷ
ಸಂಸ್ಕಾರ ಕಥೆಯನ್ನ ಒಬ್ಬ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕನಾಗಿ ಯೋಚಿಸಿದ್ದೆ. ಸ
ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟು ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಹಾಗಾದಾಗ ಆ
ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ಕೆಟ್ಟು ಹೋಗ್ತಾನೆ.] ಅಂದು ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ
ಹೊಸ ಅಂತ ಅಂದುಕೊಂಡದ್ದು–ಇದು ಎಲ್ಲ *thinking music directo*
ಹೊಸೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತೆ–ಏನೂಂದ್ರೆ *to simplify* or *to get the whole ex*
ence of the film which is in terms of particulars in to abs
patterns of lines which is somnhow interacting with the partic
of the visuals.- Scene to scene and throughout the film. ಈ *tas*
ನಾನು ಹೀಗೆ ಎದುರಿಸಿದೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಶೂದ್ರ *motif* ಮತ್ತು *non* ಶೂದ್ರೇತರ *n*
ಅಂತ ಮಾಡಿದೆ. "ಘಂಟೆ"ಗೆ ಮಡಿವಂತಿಕೆಯ ನಂಟು ಇಗ. ಇದರ ಮೇಲೆ
ತಮಟೆ ಹೊಡೆದುಬಿಟ್ಟೆ. ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲೇ ಅದೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು *con*
ಗೋಚರವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತೆ. (ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಿಗೆ ಆಗಲೆ ಅರ್ಥವಾಗಿರಬಹುದು-ಅ
ಒಂದೆರಡು ಸಲ ಕೇಳಿದ್ರೆ ಗೊತ್ತಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ *it might have rema*
(refrained) out of existance and hence a failure). ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ
ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದಿದ್ದು ಇದು–ಶೂದ್ರ *motif and a non* ಶೂದ್ರ *motif* ನಿರ್ದೇ
concept ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣೇಶನದು ಒಂದು *strong impulse* ಇದ್ರೆ ಚಂ
ಇನ್ನೊಂದು *strong impulse* ಇತ್ತದೆ. *Background* ನಲ್ಲಿ ಆ ನಾಲ್ಕು ಜ
ಣರು ಅವರು ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ಗಾಸಿಪ್ಸ್, *scandals* ಇತ್ಯಾದಿ ಬರ್ತದೆ. ಇವ
inter inanimation ನನ್ನ ತೋರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು
ಪ್ರಮುಖ ವಾದ್ಯಗಳು ಈ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳ *destiny* ಯನ್ನನ್ನುಸರಿಸಿ ನಡೆಯು
ಉಪಯೋಗಿಸ್ದೆ. *visuals* ನ ನೋಡಿ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ನಾನು ಅ
ಸತ್ವ ಕೊಡಬೇಕೂಂದ್ರೆ ನಾನಾಗಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಅದನ್ನ *simplify* ಮಾಡ್ಬೇ
ಈ ರೀತಿ *simplify* ಮಾಡ್ದಾಗ ಮೊದಲಿದ್ದ ಅನುಭವ ಸತ್ತು ಹೋಗಬಾ
ಬದಲಾಗಿ *abstract* ಆಗಬೇಕು. *It was the destiny of two very str*
characters who seem to come together and go apart. And when t
go apart they are still in each other's minds. ಆದದ್ದು ಅನುಭ
ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತೆ. ಚಂದ್ರೀನೆ ಪದ್ಮಾವತಿ ಆಗಿರ್ತಾಳೆ ಇನ್ನೊಂದು
ಚಂದ್ರಿ ಪದ್ಮಾವತಿ ಬೇರೆ. ಚಂದ್ರಿ ಪದ್ಮಾವತಿ ಒಂದೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾಣೇ
ಚಂದ್ರಿಯನ್ನು ನೋಡಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಾವತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದ್ದು ಒಂದೆ ಅನು
ಇದು ನಿಮ್ಮ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವೋ ಅಲ್ಲವೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದು ನನ್ನ ಸಂ
ನಿರ್ದೇಶನದ ಅನುಭವ.

ಮಂಥನ: ಸಿನಿಮಾ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮಾಧ್ಯಮ, ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿ ಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವಂತಹ ಸಂಗೀತ ನೀಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಿಮ್ಮ 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಮತ್ತು 'ಪಲ್ಲವಿ' ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಪರ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಮಠದ ಸ್ವಾಮಿಗಳ ಭೇಟಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕ ತೀರಾ *ironical* ಆಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವಾಗ ನೀವು ಅಲ್ಲಿ ಅಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗುವಂತೆ ವೀಣೆಯನ್ನು ಬಾರಿಸುವ ಮೂಲಕ, ದೃಶ್ಯವನ್ನು *romanticise* ಮಾಡಿದ್ದೀರಿ. ಹಾಗೇ 'ಪಲ್ಲವಿ'ಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯ ಬದುಕಿನ ಅಸಂಗತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಲು ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಳಸುವ ತುಳಸಿ ಪೂಜೆ *montage* ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ *Synchronous music* ತುಳಸಿ ಪೂಜೆಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಂಗೀತ, ಕುಡಿಯುವ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ-ಬಳಸಿ ಅಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗಿಸುತ್ತೀರ. ಈ ಎರಡು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ *ironical statement* ಗಳು ನಿಮ್ಮ *Romantic* ಸಂಗೀತದಿಂದ *nullify* ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಬಾರದಲ್ಲವೆ?

ರಾಜೀವ: ಪಲ್ಲವಿ ಬಗ್ಗೆ-ಪಲ್ಲವಿ ಅಷ್ಟೆಯೇಕೆ ಲಂಕೇಶರ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ನಿಜ ಹೇಳೋದಾದ್ರೆ *Lankesh is a man of overstatement. He is not an understater.* ಆತ ಹೇಳೋದನ್ನ ಉಜ್ಜಿ ಉಜ್ಜಿ ಹೇಳ್ತಾನೆ. ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಯ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿ ತುಳಸಿ ಪೂಜೆ ಮಾಡೋದನ್ನ ಆಕೆ ಕುಡಿಯುವುದು, ಕಾರ್ ಡ್ರೈವಿಂಗ್ ಮಾಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಯೊಂದಿಗೆ *juxtapose* ಮಾಡೋದೇ *overstate* ಮಾಡುವ ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾನಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ್ದು ಏನೂಂದ್ರೆ ಆ *overstatement*ನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿಸೋದು. ವೀಣೆ ಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪಲ್ಲವಿ ಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಂದಿದೆ.

ಮಂಥನ: ಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲೂ ಚಂದ್ರಿ-ಪ್ರಾಣೇಶಾಚಾರ್ಯರ ಸಮಾ ಗಮವನ್ನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸನ್ನಿವೇಶದೊಂದಿಗೆ *intercut* ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನೀವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚಂಡೆಯನ್ನೇ ಚಂದ್ರಿ-ಪ್ರಾಣೇಶರ ಸಮಾ ಗಮದ ಮೇಲೂ *overlap* ಮಾಡುತ್ತೀರ. ಇಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಪಡೆದು ಕೊಳ್ಳುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಪಲ್ಲವಿಯ ತುಳಸಿ ಪೂಜೆ *montage* ಸಂಗೀತ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ಅಲ್ಲವೆ?

ರಾಜೀವ: *This, I Simply don't agree with you.* ನೀವು ಈ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳನ್ನ ಚರ್ಚೆಗೆ ತಂದದ್ದು ನನಗೂ ನಿಜಕ್ಕೂ ಖುಷಿಯಾಗಿದೆ. ಪಲ್ಲವಿ ಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯ *Personality Splitting* ಅನ್ನು ತೋರಿಸುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ

ಪ್ರಯತ್ನನಿದೆ. ಆಕೆ *Schizophernic* ಹೆಂಗಸು. ಅಲ್ಲಿಯ *montage*ನ ಉದ್ದೇ
ನಾಯಕಿಯಲ್ಲಿನ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕಾರದ ಯ
ದಲ್ಲಿ ನಡೀತವಿದ್ದಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯ ಚಂದ್ರಿ-ಪ್ರಾಣೇಶರ ಸಮಾಗಮ
ಒಂದು *Subterranian* ಆದ *tremendous oneness* ಇದೆ. *A ki*
Primordial throb which goes through both these actions.
ಪ್ರಾಣೇಶರ ಸಮಾಗಮ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅನುಭವದೊಳಗೆ ಚಂದ್ರಿ ಪ್ರಾ
ರದೂ ಅಲ್ಲದ ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದೂ ಅಲ್ಲದ ಇಡೀ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಆವರಿಸುವಂತ
Primordial rhythm ಇದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ *it was an ironic show (vi*
of the Schizophernic woman. ಆಕೆ ಆ ದೊಡ್ಡ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ
ಬಿಡ್ತಾಳೆ– *Schizophernic* ಆಗಿ ಬಿಡ್ತಾಳೆ. *It was a typical Lan*
I think one of the strong points of Lankesh - if he do
insist on it too much is to bring out the kinds of Schizoph
from which we suffer. ಹೀಗೆ ಈ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಾನು
opposite ಆಗಿ ನೋಡ್ತೀನಿ. ಎರಡರಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ತರಹದ *intercuts (vis*
ಆಗ್ತಾ ಇದ್ರೂನೂ ಚಿತ್ರದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಅನುಭವವನ್ನು ನನ್ನ ಮನಸ್ಸು ತದ್ವಿರುದ್ಧ
interprete ಮಾಡುತ್ತೆ.

ಮಂಥನ : ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ನೀಡುವಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯ
ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತ *notions* ಅನ್ನು ಅಂದರೆ "ಈ" ರಾಗ 'ಈ' ಭ
ಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತೆ. ಇತ್ಯಾದಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರ್ತಾರೆ, ನೀವ
ಒಪ್ತೀರಾ ?

ರಾಜೀವ : ಇಲ್ಲಾರೀ, ನಾನದನ್ನ ಒಪ್ಪಲ್ಲ. ಆ ರೀತಿ ಬಳಸೋರು ಕೆ
ಇದಾರೆ, ನಿಜ. ಹೂ ಬಂದರೆ ಬಹಾರು, ಇನ್ನೊಂದು ಬಂದ್ರೆ ಮಲ್ಹಾರ್
ಜನಪ್ರಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಮಗದು ಸಿಗ್ತದೆ. ನಾನು ಆದರಿಂದ ದೂರ ಇ
Probably because I have greater respect for any Raga. ಆದರೆ
ಯಲ್ಲೇ ಒಂದು ವೇಳೆ ಯಾವುದೂ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಲ್ಹಾರೇ ಹಾಡ್ಬ ಅಂದಿದ್ರೆ,
ನಾನು ಕಥೆಯ ನಿರ್ಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರ್ತೀನಿ, ಅಲ್ಲಿ ನಾನು ಮಲ್ಹಾರ್ನ್ನೆ ಉಪ
ಸ್ತೀನಿ. *Otherwise, I think any raga let alone raga of any me*
has immense possibilities. ಈ ರೀತಿ ಯೋಚ್ನೆ ಮಾಡಿದಾಗಲೆಲ್ಲಾ
ಸುಸಾನ್ ಲ್ಯಾಂಗರ್ ಹೇಳಿದ್ದು ನೆನಪಿಗೆ ಬರ್ತದೆ. *She said in her philos*
A new key music has the morphology of feeling and not the
tent. ಆಕೆ ಭಾಷಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮ
ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗಮನಿಸುತ್ತಾ ಇದನ್ನು ಹೇ

ನಾನು ಸಂಗೀತ ಬಾರಿಸಿದಾಗ, ನನಗೇನೊ ಒಂದು ಅನುಭವ ಆಗ್ತದೆ. ನಿಮಗೂ ಏನೇನೋ ಅನುಭವ ಆಗ್ತಿರ್ತದೆ. ಒಂದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಅನುಭವ ಇವ ಭಾಳ ಕೆಟ್ಟದಾಗಿ ಬಾರಿಸ್ತಾನೆ. ಟೊಮೆಟೊ ಒಗೀರಲೇಂತ ಅನ್ನಿಸಬಹುದು. ಅದನ್ನ ಬಿಟ್ಟು, ನಾನು ಸುಮಾರಾಗಿ ನಿಮಗೆ ಒಪ್ಪಿಯಾಗುವಂತ ಸಂಗೀತ ನುಡಿಸ್ತೊಂದ್ರೆ ನಿಮ ಗೇನೇನೋ ಅನುಭವ ಆಗುತ್ತೆ. ನನ್ನ ಅನುಭವ, ನಿಮ್ಮ ಅನುಭವ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕಾರ, ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಸ್ಥಿತಿ, ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರ್ತದೆ. ಅಂದ್ರೆ ಆ ಅನುಭವ ಅಲ್ಲಿಂದಲ್ಲಿಗೆ ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ತಾ ಇರ್ತದೆ. ಎಲ್ಲೋ ಒಂದು ಕಡೆ ನಿಮಗೆ ಬಹಳ ಖುಷಿಯಾಗ್ತದೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ವಿಷಾದವಾಗ್ತದೆ, ಇಲ್ಲಾ ಕಷಾಯವಾಗ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುವೋ ಕೆಲವು ಸ್ವರಗಳನ್ನ ಹಾಕಿದ್ರೆ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತೇಂತ *generalise* ಮಾಡಕ್ಕಾಗೊಲ್ಲ. *That morphology is so fluid that it gives you the shape, it gives you the structure of feeling without naming the feeling*. ಭಾಷಾ ಮಾಧ್ಯಮ ದಲ್ಲಿ ಈ *Process, slowdown* ಆಗ್ತದೆ. ಒಂದು ಕವಿತಾ ಓದಿದಾಗ ನಿಮಗಾಗೋ ಅನುಭವ, ನಮಗಾಗೋ ಅನುಭವ ಬೇರೆ ಬೇರೇನೇ ಆದ್ರೂನೂ ಅವೆರಡೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಒಂದು *Specific referent* ನಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿರುತ್ವೆ. ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮ ದಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೆ. ಈ *(Communication) process slow down* ಆಗ್ತದೆ. ಆದರೆ *In music it is at once Communicated and at the same time it is fully private. It is also governed by the cultures to which I and you belong*. ನಾನು ಸಾರೋದ್ ನುಡಿಸ್ತೀನಿ, ಆದನ್ನ ಕಲ್ಕತ್ತಾದವರು ಕೇಳಿದ್ರೆ, ಅವರಿಗಾಗೋ ಅನುಭವಾನೆ ಬೇರೆ. ನಿಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೂ ಆಗುವ ಅನುಭವಾನೆ ಬೇರೆ. ಯಾಕಂದ್ರೆ ಆ ಸರೋದ್, ಆ ಕಲ್ಕತ್ತ, ಅವರ ಸಂಸ್ಕಾರಾನೆ ಬೇರೆ, ನಿಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಸಂಸ್ಕಾರಾನೆ ಬೇರೆ. ಇದೇ ಸಾರೋದ್ನ ನಾನು ಬೇರೆ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಬಾರಿಸಿದ್ದೀನಿ ನನಗೇನೋ ಅದು ತೀರಾ ಗಂಭೀರವಾಗಿದೇಂತ ಅನ್ನಿಸ್ತಿದ್ದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಕೇಳೋನಿಗೆ ಏನೋ ಕರ್ಕಶವಾದ ಅನುಭವವಾಗಿರುತ್ತೆ. ಈಗ ನಾವು ಜಪಾನಿನ ಸಂಗೀತ ಕೇಳಿದ್ರೆ ಏನಾದ್ರೂ ಗೊತ್ತಾಗ್ತದೇನ್ರಿ, ಗೊತ್ತಾಗೊಲ್ಲ. *This is the advantage of shear immediately of it and disadvantage of music. You are either complete insider or a total outsider*.

ಮಂಥನ : ಸಂಗೀತ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಪರಿಕರವಾದುದರಿಂದ ಕಲೆ ಯಲ್ಲಿ ಕೃತಕತೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಹುದು ಎಂದು ನಿಮಗೆ ಅನ್ನಿಸು ವುದಿಲ್ಲವೆ ?

ರಾಜೀವ : ನೀವು ತೀರಾ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೀರ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಕೃತಕತೆ ಬಗ್ಗೆ ನೀವು ಕೇಳ್ತಿದ್ದರೆ, ನನಗನಿಸುತ್ತೆ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಯೂ ಸುಳ್ಳಿನ

ಕಂತೇನೆ ಅಂತ ವಾಸ್ತವದ ಪರಿಮಿತಿಗೆ ಸಿಲುಕದಂತಹ ಸತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಕಾಣೋದಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಸುಳ್ಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿರ್ತಾರೆ. *No symbol, no connection that art makes as any practical relevence.* ಲಾರೆನ್ಸ್ ಬರೀತಾನೆ "ಅವರ ದೇಹಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿ ಹರೀತು" ಅಂತ. ಹಾಗಂದರೆ ಆ ಕರೆಂಟನ್ನ *ammeter* ನಿಂದ ಅಳೆಯೊಕ್ಕಾಗುತ್ತಾ ?....ಆಗಲ್ಲ. ಇದು ತೀರಾ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಲ್ವ ? *It is so fundamental that either there is an answer to it or there is no answer at all. All forms of art is playing, in order to probe in to truth which is available to certain sensibility a certain sensibility which artist seeks to shape and structure and possibly conveyed to others in the course of shaping it to himself. Communication and shaping are together. As you are shaping the truth of yourself. Perhaps, it is also being communicated I don't look for fact in art* ಯಾರೊ ಇಬ್ಬರ ಸಂಭೋಗದ ಜೊತೆ *inter cut* ಮಾಡ್ಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿರದ, ಇವರಿಬ್ಬರ ಸಂಭೋಗಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿರದ ಬೇರೊಂದು ಮಿಡಿತವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸೋದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. *"Ghatashraddha" is a strong in which the author is playing with one single out-dated superstition of a very small class (Brahmin class) Now, you and I, both of whom don't belong to that place, we can just throw away as bull shit. It is bull shit certainly you start by saying it a bull shit and then take a second look. Perhaps it makes some meaning. It goes into human lonliness, it goes into restlessness, it goes into some kind of injustice, it goes into nainty. it goes into problems of corruption and so on.* ನಿಮಗೆ ಅರ್ಥ ಆಯ್ತಲ್ಲಾ.... *so, all creation is a lie, But it is a lie which is cont rolled, which is cared for in order to just touch some small, may be insignificant to you, but very signfiicant to me, an aspect of truth and in that attempt sometimes it is communciated humbly.*

ಮಂಥನ : ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಇರುವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಮೂಲತಃ *harmony oriented.* ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ *melody oriented.*

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ '*leet motif*' ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಿಕ್ಕಾಗದೇ ಇರುವುದಕ್ಕೂ ಇದೇ ಕಾರಣವಿರಬಹುದೆ ?

ರಾಜೀವ : ನಮ್ಮಲ್ಲಿ *leet motif* ನ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಲಾ ಅನ್ನೋದನ್ನ ನಾನು ಒಪ್ಪಲ್ಲ. ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರು ತಮ್ಮ ಎಲ್ಲಾ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನನಗೆ ತಿಳಿದ ಮಟ್ಟಿಗೆ "ನೌಪುರ್" ಅಂತ ಯಾವುದೋ ಒಂದು *cheap–detective* ಸಿನಿಮಾ ಮಾಡಿದ್ರು. ಅದೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ *leet motif* ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಾನು ಮಾಡಿದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತೋ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದೀನಿ. ಆದರೆ ನೀವು ಹೇಳೋದು ನಿಜ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ *leet motif* ನ ಬಳಕೆ ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯ. *Dr. Zivango* ನಿಂದ *La grand vaccassio*ನ ದಂತ ಸಿನಿಮಾ ತನಕ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ *Leet motif* ನ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನಮ್ಮಲ್ಲೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇಷ್ಟೇನೆ. *our people use rather pointlessly*. ಯುಮನ್‌ನಲ್ಲಿ ನನಗೊಂದು ಹೊಸ ಅನುಭವ ಅಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿತ ಕ್ಯಾಸೆಟುಗಳು ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. "ಡಾನ್" ಚಿತ್ರದ ಸಂಗೀತ ನನಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನೆನಪಿದೆ. 'ಡಾನ್'ನಲ್ಲಿ ಕಲ್ಯಾಣ್‌ಜಿ–ಆನಂದ್‌ಜಿ '*Leet motif*' ನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಬಳಸಿರೋದನ್ನ ಕಾಣಬಹುದು. ಚಿತ್ರದ *credits* ನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಕೊನೆತನಕ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರ ನೋಡ್ತಿದ್ದಾಗ ನಮಗ್ಯಾಕೆ ಗೊತ್ತಾಗೊಲ್ಲಾಂದ್ರೆ, ಸಂಗೀತ ದೃಶ್ಯದೊಂದಿಗೆ, *Powerful* ಆಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರೋದಿಲ್ಲ. *And so, it is frittered away*. ಆದರೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಅಲ್ಲಿ *leet motif* ಇದೆ. ನೀವು ಕೇಳಿ ನೋಡಿ.

ಮಂಥನ : ನೀವು ಹೇಳೋದನ್ನ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ, ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಬಹುದಾದಂತ ಹಾಡೊಂದರ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರದುದ್ದಕ್ಕೂ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಮಾಡುವುದೇ *Leet motif* **ಎನ್ನುವ ತಪ್ಪು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ....................**

ರಾಜೀವ್ : ಉಹುಂ............ಡಾನ್ ರೀ ಡಾನ್. ಆದರಲ್ಲಿರೊ ಹಾಡು ಯಾವುದೂ ಅಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಒಂದು ಸ್ವರ ಗುಚ್ಛ. ನೀವು *sound track* ಕೇಳಿದ್ರೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತೆ. ಕೆಲವು ಕಡೆ *Effective* ಆಗುತ್ತೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಕಡೆ *pointless* ಆಗುತ್ತೆ. ಆದರೆ ನೀವು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಒಂದು *harmonic* ಅಥವಾ *melodic* ಆಗಿರೋದಕ್ಕೂ *leet motif* ಬಳಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗೂ ಏನೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ.

Leet motif in western classical music is there at once to bind as well as to counterpoint the biggest structure being built up. *Motzast* ನಲ್ಲಿ, *Beethovan* ನಲ್ಲಿ ಸಿಗ್ತದೆ. ಬಾಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಿಗ್ತದೊ ಇಲ್ವೊ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. *leet motif* ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಆದರೆ ಇದೇ ತರಹದ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲೂ ಇದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಪಲ್ಲವಿ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇದೆಯಲ್ಲಾ, ಇದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನ ಸಂಗೀತೇತರ *Terms* ನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ವಿವರಿಸ್ತೀರಿ ? ಅದರಲ್ಲಿ ನೋಡಿ, ಸಂಗೀತಗಾರ '*A*' ನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ 'A_1'ಗೆ ವಾಪಸು ಬರ್ತಾನೆ. ಆವನು '*A*'ಗೇ ಖಂಡಿತಾ ವಾಪಸ್ಸು ಬರಲ್ಲ. *You can-never step twice into the same river.* ಇದು ಹೆರಿಕ್ಲಿಟಿಯಸ್ನಿನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಅವನು ಅದೇ ಪಾಯಿಂಟಿಗೆ ವಾಪಸ್ಸು ಬರ್ತಿದ್ದಾದ್ರೆ, ಅದು ಕೆಟ್ಟು ಹೋದ ರೆಕಾರ್ಡ್‌ನಂತೆ ಕೇಳಿಸ್ತಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಗಾರ ಒಂದು ಸಲ ಒಂದು ಸ್ವರವನ್ನ ಮುಟ್ಟಿ, ಎರಡನೇ ಸಲ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ವಾಪಸ್ಸು ಬಂದಾಗ ಏನೋ ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಸ್ತಾನೆ. ಆ ಅನುಭವ *the sameness, the unitary and the plural* ಇತ್ಯಾತ್ಮಕಂತಹ ಒಂದು *dielectic* ನ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಮ್ಮೆದುರು ಹೊಮ್ಮಿಸುತ್ತದೆ, ಅಲ್ವಾ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ *leet motif* ನಮ್ಮ 'ಪಲ್ಲವಿ'ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ *harmonic* ಇರೋದ್ರಿಂದ *modulations* ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಭಾರಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ *Melodic mode* ನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟ ಆಗ್ತದೆ. *But, there is some kind of parallel between the concept of* ಪಲ್ಲವಿ *and that of leet motif and I think the concept of pallavi is more disciplined and is more integral part of the whole song than the leet motif of western music where it comes occassionaly and stays as an outsider.*

ಮಂಥನ : ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವಂತಹ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತಹ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಹೆಚ್ಚು *authentic* **ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮಲೆನಾಡಿನ ಕಥೆಯಾದ ಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಆ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಕಾಣದ ಸರೋದನ್ನ ಬಳಸಿದ್ದೀರ.**

ರಾಜೀವ : ಅದು ಸರೋದಂತ ಅವರು ಗುರ್ತು ಹಿಡಿದರೆ ಅದು ಸರೋದು. ನಿಮ್ಮ ಈ ಆಪಾದನೆ ಸರಿಯಲ್ಲಾಂತ ಅನ್ನಿಸ್ತೆ ನನಗೆ. 'ಕಾಂಚನ ಸೀತಾ'ದಲ್ಲಿ ನಾನು ಸರೋದ್ ಬಾರ್ಸಿದ್ದೀನಿ. ಯಾರೋ ಒಬ್ರು ಎದ್ದು ನಿಂತು ರಾಮನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸರೋದ್ ಇರಲಿಲ್ಲ ಅಂದ್ರು. ಆದರೆ ರಾಮನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ವಾದ್ಯಗಳು ಇತ್ತೂಂತ ಏನು ಖಾತ್ರಿ ?

ಮಂಥನ : ರಾಶೋಮನ್ ಅಂತಹ ಜಪಾನಿನ *Period film***ನಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಸಂಯೋಜಕನಾದ ರಾಫೇಲ್‌ನ ಬೊಲೇರೋ ಬಳಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಟೀಕಿಸಿದಾಗ ಕುರೋಸೋವಾ**

ತನಗೆ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಪರಿಣಾಮ ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ ಅನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನೀವು ಒಪ್ತೀರಾ ?

ರಾಜೀವ : ಕುರೋಸೋವಾನೂ ಹೀಗೇ ಹೇಳ್ತಾನೇಂದ್ರೆ ನನಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಶಕ್ತಿ ಬಂತು ಇವತ್ತು. ನೀವು ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಥ್ಯಾಂಕ್ಸ್. ಈಗ್ನೋಡಿ *authenticity* ಯಲ್ಲಿ *there is nothing like absolute authenticity.* ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ನಾವು ಬೇರೆಯೇ ರೀತಿಯ *authenticity* ನ ಗುರ್ತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ಅಲ್ಲಿ *notions of authenticity* ಬದಲಾಗುತ್ತೆ ಅಲ್ವಾ ? ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಆ ಹುಡುಗೀನ ಅಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಸಿ, ಇಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಕೂಡ ಇಡಿಸಿದ. ಹೀರೋ ಬಂದಾಗ ಹೀರೋಯಿನ್ ಅಲ್ಯಾಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ತಡಕಾಡ್ತಾ ಬಂದ ಹೀರೋನಿಂದ ಯಾಕೆ ಆ ಕೊಡವನ್ನ ಉರುಳಿಸಿದ. ಇವೆಲ್ಲದರಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನ *Communicate* ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರ್ತಾನೆ. ಕುರೋಸೋವ ಇದನ್ನ ಬಹಳ ಸರಳವಾಗಿ *impact* ಅಂತ ಹೇಳಿದ. ಅಲ್ಲಿ *impact is the authenticity. sometimes he wants to create historical authenticity. Sometimes he wants to create authenticity of scene factual authenticity.* ಹೀಗೆ *authenticity* ಗೂ ಎಷ್ಟೋ ಪಕಳೆಗಳಿರ್ತಾವೆ.

ಮಂಥನ : ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಆ ಸೃಜನ ಶೀಲ ಕ್ರಿಯೆಯ ಕೇಂದ್ರ ನೀವಾಗಿರುತ್ತೀರಿ. ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಬ್ಬ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾವಿದ (ನಿರ್ದೇಶಕ)ನ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ರೂಪ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವಷ್ಟು ಸಂತೋಷ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ನೀಡುವಾಗ ಸಿಗಲಾರದಲ್ಲವೆ ?

ರಾಜೀವ : ನೋಡ್ರಿ ಅದು ಹೆಂಗೇಳೋದು, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತರಹದ ಸಂತೋಷ ಇರ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ನಾನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ದಾಸ. ಸರೋದ್ ಕಛೇರಿ ಮಾಡ್ತಿರಬೇಕಾದರೆ ಇನ್ನೂ ದೊಡ್ಡ ಮಾಸ್ಟರ್ ಇರ್ತಾನೆ–ಇಡೀ ತಾನ್‌ಸೇನನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ನನ್ನ ತಲೆ ಮೇಲೆ ಕೂತಿರ್ತದೆ. ಒಂದು ತರಹದ ಮಡಿವಂತಿಕೆ ಇರ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಾನು ಕೇವಲ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರ ನಮ್ರ ಶಿಷ್ಯನಾಗಿ ನುಡಿಸ್ತಿರ್ತೀನಿ. ಆದ್ರೆ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಇರ್ತಾನೆ. ಆತಂದೇನೇನೋ ಕಳವಳಗಳು ಕಸಿವಿಸಿಗಳು ಇರ್ತಾವೆ. (ನಗು) ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡ್ಬೇಕಾಗುತ್ತೆ.

ಮಂಥನ : ಒಂದು ಸಮಾಜದ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಆ ಸಮಾಜ ತನ್ನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ ಬಗೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿ.

ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಬಹುದು. *If you study the history of civilisa tions there is devotional music in civilisations. But, music itself*

as the realisation of supreme power is something unique to our civilization. The concept of ನಾದಬ್ರಹ್ಮ ಕಲ್ಪನೆ. ಆಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರಿಗೆ ಯಾರೋ ಒಬ್ಬರು ಯುರೋಪಿಯನ್ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ *opinion* ಕೇಳಿದಾಗ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ರಂತೆ. "ನೋಡಿ ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ನಾವೂ ಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು (ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು) ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳೋದಿಲ್ಲ–ನಾವೇ ಮಾಡ್ತೀವಿ" ಅಂತ. ನಾವು ಸಂಗೀತವನ್ನ ಆಲಾಪ್, ಜೋಡ್, ಝಾಲ್ ಅಂತೆಲ್ಲಾ ಕಟ್ತೀವಿ. ಆಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರು ಮುಸ್ಲೀಮರಾದರೂ ಸರಸ್ವತಿ ಪೂಜೆ ಮಾಡ್ತಿದ್ರು. ಮೊದಲು ಕರಿ ಮಣ್ಣು ತರ್ತೀವಿ, ಹದ ಮಾಡ್ತೀವಿ, ನಂತರ ಕಲಸೋದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸ್ತೀವಿ. ಬರುಬರುತ್ತಾ ಬಂದು ಹದಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಒಂದು *Rough* ಸ್ವರೂಪ ಕೊಡ್ತೀವಿ. ನಂತರ ಪೂರ್ಣ ರೂಪ ಕೊಡ್ತೀವಿ. ಕೈಯಲ್ಲೊಂದು ವೀಣೆ ಕೊಡ್ತೀವಿ. ಆರತಿ ಹಚ್ತೀವಿ. ಕಡೆಗೆ ನಾವು ಅದರೆದುರು ಕುಣೀತೀವಿ. *This is the process from where I establish my* ಆಲಾಪ್, *where I establish my notes. where do I find notes, there are no notes fixed anywhere. This is the basic difference between Indian and western music.* ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ *C*-ಮೇಜರ್ ಅಂದ್ರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಆ *C*-ಮೇಜರ್ನೇ ಬಳಸ್ಬೇಕು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೀಗಲ್ಲ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ 'ಸ' (ಷಡ್ಜ) ಅನ್ನ *Reference* ಆಗಿ ಇಟ್ಕೊಳ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಉಳಿದ ಸ್ವರಗಳನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡ್ತಾರೆ. ನಾನು ಈ ಹಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ್ರೆ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡ್ತೀನಿ. ಆದ್ರೆ ಮೈದಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕಾದ್ರೆ ಬೇರೆಯೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡ್ತೀನಿ. *It is a relationship I form by articulating a certain sound which is all around me in articulate.* ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮಡಿವಂತಿಕೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'ಅನಾಹತನಾದ' ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲೂ ಇರ್ತದೆ. ಅದನ್ನ 'ಆಹತ' ಮಾಡ್ಕೊಳ್ತೀನಿ. ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಒಂದು ಸ್ವರ ತರ್ತೀವಿ. ಒಂದು ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ *character* ಇರೋದಿಲ್ಲ. ಮೆಲ್ಲಗೆ ಒಂದೊಂದೆ ಸ್ವರ ಜೋಡಿಸುತ್ತಾ *character establish* ಮಾಡ್ತಾ ಹೋಗ್ತೀವಿ. ಮುತ್ತಿನಂತೆ ಕಷ್ಟದಿಂದ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ *phrases* ಕಟ್ತಾ ಹೋಗಿ, ಆಲಾಪ್ ಮಾಡ್ಬೇಕಾದ್ರೆ ಒಂದೊಂದು ಸ್ವರವನ್ನೂ ಜುಗ್ಗನಂತೆ ಬಾರಿಸ್ತಾ.....ಹಾಗೆ ಮಾಡ್ತಾ ಮಾಡ್ತಾ ಕಡೆಗೊಂದು *structure* ಆಗ್ತದೆ. ಕಡೇಲಿ ಝಾಲ್, ಅಂದ್ರೆ *throbbing vibration* ಆಗ್ತದೆ. ನನಗೊಂದು ಉಲ್ಲಾಸ ಸಿಕ್ಕಂಗಿರ್ತದೆ. *This is a simple expression I have heard from Ali Akbar. I can't better that explanation.*

(ಮೌನ)

ಮಂಥನ : ಎಲ್ಲ ವಾದ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ನಿಮಗೆ ಸರೋದ್ ಇಷ್ಟವಾಗಿದೇ

ನ್ನೋದನ್ನ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಸರೋದೇ ಎಲ್ಲ ವಾದ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಪರಿಶುದ್ಧ ವಾದ್ಯ ಅಂತ ಹೇಗೆ ಹೇಳ್ತೀರಿ ?

ರಾಜೀವ : *Austerity not of the instrument. Austerity of the pure sound. Sound which is not given an unfair advantage by the emotional content that the word gets into it-* "ದಯಮಾಡೋ ರಂಗ...." ಅಂತ ಹಾಡಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ರಂಗ ದಯಮಾಡಿಸುವಂತೆ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಾವನೆಗೆ ನಿಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಜ್ಞಾನ ಕಾರಣ. ಆದರೆ ಅದನ್ನೆ "ಲಲ ಲಾಲ ಲಲಾ...." ಅಂತ ಹಾಡಿದಾಗ ಬರೀ ನಾದ ಮಾತ್ರ *Communicate* ಮಾಡ್ತಿರುತ್ತೆ. *You get the point.*

ಮಂಥನ : ಒಂದು ಕಡೆ ನೀವು ತುಂಬಾ *elitist art* ಆದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಒಪ್ಕೊತೀರ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ "ಕುರಿ" ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಂತಹ ಸಾಮುದಾಯಕ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲೂ ದುಡಿಯುತ್ತೀರ. ಇದು ವಿರೋಧಾಭಾಸವಲ್ಲವೆ ?

ರಾಜೀವ : ನಾನದನ್ನ ಒಪ್ಪೋದಿಲ್ಲ. *The allegation Regarding the criticism of classical music* ಇದೆಯಲ್ಲ, ಇದು ಸುಳ್ಳು ಆಪಾದನೆ ಅನ್ನಿಸ್ತದೆ. *I can show you that all our classical music have a base in our folk music. The difference between classical and folk music is not a difference in kind, but a difference in style. Some times even the styles are very close. It is a difference in inter pretation, extent of elaboration.*

ಮಂಥನ : ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೂ ಊಳಿಗ ಮಾನ್ಯ (ಪರಂಪರೆಯ) ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಹಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ನೀವು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ *folk music, classical music* ಸಾಮರಸ್ಯ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದೆ ?

ರಾಜೀವ : *You are very much simplifying things.* ನಮಗೆ *feudal system* ಬ್ಯಾಡ-ಯಾರು ಬೇಕಂತಾರೆ. ಆದರೆ *feudal system* ನ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಿಕ್ಕಾಗೋದಿಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸ, ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು, ಅಷ್ಟೇಕೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಕಲಾಕಾರರೆಲ್ಲಾ *feudal system* ನಲ್ಲೇ ಬಂದವರು. ನೀವು ಇವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತೀರಾ ? ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ನಾವು ಎಲಿಜಬತ್ ರಾಣಿಯನ್ನ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಕೊಡುವ ಬಗೆ/ಅರುಣ್ ವಾಸುದೇವ್

'ಆದಿಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ'ಕ್ಕೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಲಭಿಸಿದ್ದು, ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀರ್ಪುಕೊಡಲು ಇರುವ ಒರೆಗಲ್ಲಾವುದು ? ತೀರ್ಪುಗಾರರಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಅರ್ಹತೆಗಳಾವುವು ? ಎಂಬ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ. ಇವು ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ವರ್ಷ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರವಾಗಿ 'ಆದಿಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ'ದ ಗುಣಮಟ್ಟವೇನಾದರೂ ಆಗಿರಲಿ ಅದರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಭಾರತೀಯರು ಭಾವನಾತ್ಮವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದವರು "ಅರ್ಪಣೆ, ಗಹನತೆ ಮತ್ತು ಸತ್ವ, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಕೌಶಲ, ಭಾರತೀಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿದೆ" ಎಂದು ಸಮರ್ಥನೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಹಿಂದಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ, "ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂದರ್ಭದ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿಪರವಸ್ತು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ" ಅಥವಾ "ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಮನ್ವಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ" "ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ! ಸೂಕ್ಷ್ಮ, ಮನಸ್ಸು ಕಲಕುವ ಸೌಂದರ್ಯ" ಮುಂತಾದ ಸಮರ್ಥನೆಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಮರ್ಥನೆಯೇ ಎಲ್ಲವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಒಂದು ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

'ಆದಿಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ'ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ 'ಅರ್ಪಣೆ' ಮತ್ತು 'ಭಾರತೀಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪರಂಪರೆ' ಶಬ್ದಗಳು ತೀರ್ಪುಗಾರರು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಔನ್ನತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ನಮಗೆ, ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಿಂತ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಸರಳೀಕೃತ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒಲವಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ರೀತಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಿಜವಾದದ್ದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ, ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ಆಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳಿಗೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡುವಷ್ಟೇ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ತೀರ್ಪುಗಾರರನ್ನು ಆರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅವರು ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲವರಾಗಿರಬೇಕು. ಗೊತ್ತಿರುವುದನ್ನು, ಚಿರಪರಿಚಿತವಾದದ್ದನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸಿ ಕೈತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದ

ಕ್ಕಿಂತ, ಸಹಜವಾಗಿ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಪುರಸ್ಕರಿಸುವ ಧೈರ್ಯಶಾಲಿಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿರಬೇಕು. ಪ್ರಶಸ್ತಿಕೊಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತವರಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಿಚಯ ವಿರಬೇಕು. ಅಂಥವರು ತುರ್ತು ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದರೂ ಹೆಚ್ಚು ತಪ್ಪುಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಪುಸ್ತಕ ವನ್ನು, ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಒಂದೇಸಲಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. 1939ರಲ್ಲಿ, ಲೇರಿಗ್ಗೆದುಜೂ, ಎಂಬ ಫ್ರೆಂಚ್ ಚಲನಚಿತ್ರವೊಂದು ಎಲ್ಲರ ಅನಾದರಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈಗ ಅದನ್ನು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಚಲನಚಿತ್ರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸ ಲಾಗಿದೆ. ಈ 45 ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ತಪ್ಪಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ, ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆದಿದೆ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ವಿವರಿಸುವ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ 'ಆದಿಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ'ಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. 'ತರಂಗ್' ಅಂಥ ಚಲನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿದ್ದೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಟೀಕೆಗಳನ್ನೆದುರಿಸುವ ಧೈರ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ದೂರಮಾಡಿದರು. ತೀರ್ಪುಗಾರರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಆ ಚಲನ ಚಿತ್ರ ಅರ್ಥವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನ ವರಿಗೆ ವಿವರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಅದೇನು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಚಲನಚಿತ್ರವಲ್ಲ. ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಶೈಲಿ ಹಾಗು ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದೊಂದು ಸಮ ಕಾಲೀನ ಚಲನಚಿತ್ರ. ತೀರ್ಪುಗಾರರಾದವರಿಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅರಿವಿರಬೇಕೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಅಸಹಜವೇನಲ್ಲ. ಅವರು ತಮಗೆ ಸರಿಕಾಣದ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಕೊಡಬೇಕೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ ದಿರುವುದು ಅಕ್ಷಮ್ಯ.

'ಆದಿಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ'ಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಲಭಿಸಿದ್ದಂತೂ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವೆ. ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ, ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕೌಶಲದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ, ಅದು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಬೆಳೆದು ಬಂದಾಗಿನಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹೃದಯವನ್ನು ಸೆಳೆದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಭಕ್ತಿಪ್ರಧಾನ ಪೌರಾಣಿಕ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಮುಂದುವರಿದ ರೂಪದಂತಿದೆ.

ಒರಿಯೊದ'ಮಾಯಾಮೃಗ', ಮೃಣಾಲಸೇನರ ನಿರ್ದೇಶನ (ಬಾಂದಾರ್), ಮಲೆಯಾಳದ 'ನೊಕ್ಕುಕುಥಿ' ಪ್ರಶಸ್ತಿಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿವೆ. ಇದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿವೆ ಎಂದು ತೀರ್ಪುಗಾರರಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಿರಬಹುದು. "ರಾಷ್ಟ್ರದ ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಂದುಕೊಡಲಾಯಿತು" ಎಂಬ ಅಭಿ ಪ್ರಾಯವೂ ಉಂಟು. 60ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಬಂಗಾಳ ಸೆಳೆದು ಕೊಂಡಿತ್ತು. 70ರಲ್ಲಿ ಅದು ಕೇರಳ, ಕರ್ನಾಟಕಗಳ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಪಾಲಾಯಿತು. ಇಂದು ಪ್ರದೇಶವಾಗಲಿ, ಭಾಷೆಯಾಗಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕಾ ಗಿಲ್ಲ, ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿವೆ. ತೀರ್ಪುಗಾರರ ಮಂಡಳಿಯ ಸದಸ್ಯರು ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ನೃತ್ಯ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನ ಸಾಧನೆ ಚಲನ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ತೀರ್ಪುಕೊಡುವ ಅರ್ಹತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಡಲಾರದು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಗಳಿಸಿರುವ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಜಟಿಲವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳ ಉತ್ತಮ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾಗಲಾರದು. ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪದ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಪಕರು ತೀರ್ಪುಗಾರರಾಗುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ. ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಕನಿಷ್ಠಗೊಳಿಸುವ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಯೋಚಿಸಬೇಕು.

ತೀರ್ಪುಗಾರರು ಬಿಡುವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೊನೆಯಗಳಿಗೆ ಮನವಿಯನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸಿ ತರಾತುರಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ತೀರ್ಪುಕೊಡುವುದು ಕಷ್ಟ ಮತ್ತು ಸರಿಯಲ್ಲ.

1954 ರಿಂದ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಇದುವರೆಗೂ ತೀರ್ಪುಗಾರರು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಾಗಿ ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಅವಧಿಯನ್ನು ಮೊದಲೇ ಗೊತ್ತುಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ, ಕಾರಣ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರೋತ್ಸವಗಳನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಉತ್ತಮ.

‘ಆದಿಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ’ಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಕೊಟ್ಟದ್ದಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಜಿ. ವಿ. ಐಯ್ಯರ್ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಯಾರಿಗೂ ಅಸೂಯೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳ ಅರ್ಥವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಅದು ನಮ್ಮ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಬೆಳಗಿಸೀತು ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

(ಅರುಣ್ ವಾಸುದೇವ್ ಅವರು 1984 ಮೇ 20ರ ‘ಸಂಡೆ ಅಬ್ಸರ್ವರ್’ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ What makes a winner? ಲೇಖನದ ಸಂಗ್ರಹಾನುವಾದ)

ವಯೋಲಿನ್ ಅಥವಾ ಪಿಟೀಲು/ಕ. ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪಿಟೀಲು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಾದನವಾಗಿದೆ. ಹದಿನೈದು ಹದಿನಾರನೇ ಶತಮಾನಗಳ ವಿಜಯನಗರದ ವೈಭವದಲ್ಲಿ ವೀಣೆಗೆ ವಿಶೇಷತೆ ದೊರಕಿದ್ದು ‘ಸ್ವರಮೇಳ ಕಲಾನಿಧಿ’ ‘ಚತುರ್ದಂಡಿ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾ’—ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಗುರುತಿಸಲೂ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯು ಸಂಗೀತವನ್ನು

ಆಳುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ ಪಿಟೀಲು ಅಥವಾ ವಯೋಲಿನ್ (ಪೋರ್ಚುಗೀಸರ ಕಡೆಯಿಂದ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ಪದವೂ ಆಗಿದೆ) ಇಂದಿನ ಕಛೇರಿಗಳಲ್ಲಿದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಇದನ್ನು ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬಹುಬೇಗನೆ, ಅಂದರೆ 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಬಳಸಲಾಯಿತೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ.

ಆದರೆ ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಹೈದರಾಲಿಯು ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ 18ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ. 1780 ರಿಂದ 82ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅತನು ಕಟ್ಟಿಸಿದ 'ದರಿಯಾ ದವಲತ್ ಭಾಗ್'ನ ಪಶ್ಚಿಮದ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲಿನ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಒರುತ್ತಿವೆ. ಈ ಅರಮನೆಯ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಹೈದರಾಲಿಯು ದರ್ಬಾರಿನ ಚಿತ್ರಣವೂ ಮೈಸೂರು ಮತ್ತು ಆಂಗ್ಲರ ನಡುವೆ ಜರುಗಿದ ಎರಡನೇ ಮೈಸೂರು ಯುದ್ಧದ ಚಿತ್ರಣವೂ ಇದೇ ಅರಮನೆಯ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕಂಡುಬರುವುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲಾತಿಯೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಹೈದರಾಲಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತು ರಚಿತವಾಗಿರುವ 'ಹೈದರನಾಮಾ'ದಲ್ಲಿ ನಲ್ಲಪ್ಪನವರು (ಸಿರಾ ತಾಲ್ಲೂಕಿಗೆ ಸೇರಿದವರು ಮತ್ತು 'ಸೀಬಿ' ಯನ್ನು ಜಾಗೀರಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡವರು) ಹೈದರನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಇದ್ದುದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಹೈದರಾಲಿಯು ಇಂಥ ರಸಿಕನಾಗಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ದರಿಯಾ ದವಲತ್ ಬಾಗ್‌ನ ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳು ಆಧಾರವಾಗುತ್ತಿವೆ.

ಈ ಚಿತ್ರಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಸಂಗೀತ ಮೇಳಗಳಿವೆ. ಎರಡೂ ಹೈದರಾಲಿಯ ಜನಾನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವು. ಒಂದರಲ್ಲಿ ಆರು ಜನ ಕಲಾವಿದರಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್ಲರೂ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲಾ ಶಾಮಿಯಾನಾದಂಥ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. 1. ಶ್ರುತಿಚೀಲ 2. ವಯೋಲಿನ್ 3. ಸಿತಾರ 4. ಮೃದಂಗ 5. ನಟವಾಂಗ 6. ಕಥಕ್ ನೃತ್ಯಗಾತಿ. (ಮತ್ತೂ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿರಬಹುದು) ಮೇಳದವರು ನಿಂತಿರುವ ಕಾರಣ ಪ್ರಭುಗಳ ಮುಂದೆ ನರ್ತನ ಜರುಗುತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಎಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಮತ್ತೊಂದು ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ರಾಣಿ ತನ್ನ ಸಖಿಯರ ಮುಂದೆ ಕುಳಿತು ಉಪಚಾರ ಮಾಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆಯ ಎದುರಿಗೆ ಮೂವರಿಂದ 1. ಮದ್ದಳೆ 2. ಸಿತಾರ 3. ಡಪ್ಪು ವಾದ್ಯಗಳಿದ್ದು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೂ ಸೇರಿರುವಂತಿದೆ. ಇದೂ ಸ್ತ್ರೀಯರ (ಕಲಾವಿದರ) ಮೇಳ. ಜನಾನಾಕ್ಕೆ ಸೇರಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಆದುದರಿಂದ 'ವಯೋಲಿನ್' ಬಳಕೆಯು ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾಗಿರ'ವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಜನಾನಾ ಬಳಕೆಗಾಗಿ ಕೆಲವರಿಗಾದರೂ ತರಪೇತಿಯನ್ನು ಹೈದರಾಲಿಯೇ ಕೊಡಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ

ವಯೋಲಿನ್ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಭಾರತೀಯರು ಯಾರೂ ಕಲಿತದ್ದಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯ ಆಧಾರಗಳು ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಬಹುಶಃ ಫ್ರೆಂಚರು ಅಥವಾ ಪೋರ್ಚು ಗೀಸರು ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಕಲಿಸಿರಲೂ ಬಹುದು.... ಹೇಗೂ ಹೈದರಾಲಿಯ ನಂತರವೇ ಈ ವಾದ್ಯವು ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾಯಪ್ರೋಲು ಸುಬ್ಬರಾವು(1982-1984)/ಎ. ಭಾಸ್ಕರಶರ್ಮ

ಆಂಧ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ವೀರೇಶಲಿಂಗಂ ಅವರು ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ತಂದರು. ಆದರೆ ತೆಲುಗು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು, ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವರು ರಾಯ ಪ್ರೋಲು ಸುಬ್ಬರಾವು. ಇವರು ತೆಲುಗು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ತೆರೆದ ಹೊಸಮಾರ್ಗ ವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅವರು ತೆಲುಗು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತಂದ ಬದಲಾವಣೆಗಳೆಂದರೆ (1) ಪದ್ಯರಚನೆಗಳಿಂದ ಗೀತರಚನೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ. (2) ಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಗೀತೆ ರಸವತ್ತಾಗಿ ರಚಿಸುವ ಗುಣ (3) ದೇಶ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತಂದ ರೀತಿ. ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಗಳಿಂದ ತೆಲುಗು 'ಭಾವಕವಿತ್ವ' ಹೊಸ ತಿರುವು ಪಡೆಯಿತು.

ಭಾವಕವಿತ್ವ ಮೊದಲು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಾದಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆಯಿತು. ತೆಲುಗು ಭಾಷೆ ವ್ಯವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಬದಲಾದರೂ, ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲಿನ ವ್ಯಾಮೋಹ ಕಡಿಮೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀ ರಾಯಪ್ರೋಲು ಸುಬ್ಬರಾವು ಮೊದನೊದಲು ಶ್ರೀ ಅವ್ವಾರಿ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳವರೊಡನೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಆದರೆ ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತೆಲುಗು ಕಾವ್ಯ ಹೊಸ ತಿರುವು ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವುದರ ಸಂಕೇತವಾಗಿ, ರಾಯಪ್ರೋಲು ಅವರು ಗೋಲ್ಡ್ ಸ್ಮಿತ್‌ನ 'ಹರ್ಮಿಟ್'ನ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ 'ಲಲಿತ' ಎಂಬ ಖಂಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತು ವರದಕ್ಷಿಣೆ ನಿಷೇಧವನ್ನು ಕುರಿತು 'ಸ್ನೇಹಲತ' ಎಂಬ ಖಂಡಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ರಾಯಪ್ರೋಲು ಅವರು ತೆಲುಗು ಕಾವ್ಯದ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾಗು ತ್ತಾರೆ.

ರಾಯಪ್ರೋಲು ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ ಆಂಧ್ರತ್ವವನ್ನು ತೆಲುಗರಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರಿಸುವುದು. ಅವರು 'ಆಂಧ್ರಾವಳಿ' 'ಜಡಕುಚ್ಚುಲು' 'ತೆಲುಗುತೋಟ' 'ಆಂಧ್ರಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮಾಲೋಕಂ' ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತೆಲುಗರ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು, ನಾಡಿನ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಸಾರಿದ್ದಾರೆ. ಆಂಧ್ರದ ಗತವೈಭವವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ ದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರತ್ವದ ಅಭಿಮಾನದೊಂದಿಗೆ ಭಾರತದ ಮೇಲಿನ ಅಖಂಡ

ಪ್ರೇಮವನ್ನು 'ಏ ದೇಶ ಮೇಗಿನಾ....' 'ಶ್ರೀಲುಪೊಂಗಿನ....' ಮುಂತಾದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. 'ಉತ್ತರಾಶ್ವಾಸಮು' ಎನ್ನುವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನ ಉತ್ತರನಿಗೆ ನೀಡುವ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಭಾರತೀಯರನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಭಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ರಾಯಪ್ರೋಲು ಸುಬ್ಬರಾವು ಅವರು ಆಧುನಿಕ ತೆಲುಗು ಪ್ರಣಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡಿದರು. ಇದು ಅವರ 'ತೃಣಕಂಕಣಂ' 'ಸ್ವಪ್ನ ಕುಮಾರಂ' ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಮನುಷ್ಯ ಶರೀರಗಳು, ಸಂಬಂಧಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ – ಪರಸ್ಪರ ಆರಾಧನಾ ಭಾವ ಮುಖ್ಯ–ಪ್ರೇಯಸಿಯಾದವಳು ತಾಯಿಯಂತೆಯೂ ಗೋಚರಿಸುವಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಆರಾಧನಾ ದೃಷ್ಟಿ 'ಭಾವಕವಿತ್ವ'ದ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣ.

ರಾಯಪ್ರೋಲು ಸುಬ್ಬರಾವು ಅವರು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ಹಿರಿಯ ಕವಿ. ಅವರು 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಂ ಕಾರಿಕ ಗಳನ್ನು ತೆಲುಗಿಗೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ 'ರಮ್ಯಾಲೋಕಂ' 'ಮಾಧುರೀ ದರ್ಶಂನ' 'ಮಧುರ ಯಾತ್ರ' 'ರೂಪ ನವನಿತಂ' ಇವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ತಪಸ್ಸನ್ನು, ರಸಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಫಿಟ್ಜರಾಲ್ಡ್‌ನ 'ಉಮರ್ ಖಯ್ಯಾಂ' ಕೃತಿಯನ್ನು ಮಧುರ ಕಲಶಂ' ಎಂದು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಮೇಘಸಂದೇಶ' ಮತ್ತು ಭವಭೂತಿಯ 'ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತೆ'ಯನ್ನೂ ತೆಲುಗಿಗೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಒಂದು ಕಡೆ ರವೀಂದ್ರರ ಪ್ರಭಾವ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಹಾಗೂ ತೆಲುಗು ಭಾಷೆ–ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಅಭಿಮಾನ ರಾಯಪ್ರೋಲು ಅವರಲ್ಲಿ ಮುಪ್ಪುರಿಗೊಂಡು, ಹೊಸ ತೆಲುಗು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥ, ದೃಷ್ಟಿ, ಶೈಲಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಇವರು ಆಧುನಿಕ ತೆಲುಗು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಃ ಸ್ಮರಣೀಯರು.

'ಆತ್ಮಾನಾಂ' (ಮಧುಸೂದನ 1950–1984)/ಚಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು

'ಆತ್ಮಾನಾಂ' ಹೊಸ ತಮಿಳು ಕಾವ್ಯದ ಕವಿ ಕನ್ನಡಿಗ. 'ಕಾಗತ್ತಿಲ್ ಒರು ಕೋಡು' (ಕಾಗದದ ಮೇಲೊಂದು ಗೆರೆ) ಈತನ ಏಕೈಕ ಕವನ ಸಂಕಲನ. ಸಿದ್ಧ ಉಡುಪುಗಳ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ 'ಆತ್ಮಾನಾಂ' ನಷ್ಟ ಅನುಭವಿಸಿದರೂ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದ. ಕಾವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಂಬಿಕೆ, ಗೌರವಗಳಿದ್ದರೂ ನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನರದೌರ್ಬಲ್ಯದ ಚಿಕಿತ್ಸೆಗಾಗಿ

'ನಿಮ್ಹಾನ್ಸ್'ಗೆ ಬಂದು, ಸೋದರನ ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಒಂದು ದಿನ ಬನ್ನೇರುಘಟ್ಟ ರಸ್ತೆಯ ಬಾವಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ 'ಆತ್ಮಾನಾಂ'.

ಈ ಕವಿಯ ಸಾವು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಮಿಳು ಕಿರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಾದ 'ನಿಹಳ್', 'ಮಿಟ್ಟಿ' ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೊರತಂದುವು. 'ಕುಮುದಂ'ನಲ್ಲಿ ಅಶೋಕ ಮಿತ್ರನ್ 'ಆತ್ಮಾನಾಂ' ಜೀವನ-ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅಗ್ರ ಲೇಖನವನ್ನೇ ಬರೆದರು. 'ಆತ್ಮಾನಾಂ' ತನ್ನ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನೋವು, ಅಸಹಾಯಕತೆ, ವಿಶ್ವಾಸ ದ್ರೋಹದಿಂದ ವಿಹ್ವಲನಾಗಿದ್ದರೂ, ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆಶಾವಾದಿ.

'ಆತ್ಮಾನಾಂ'ನ ಬಹುಪಾಲು ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವ ಅವಕಾಶ ನನಗೆ ದೊರೆ ತದ್ದು ಗೆಳೆಯ ಪಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿಯ ಸಹಕಾರದಿಂದ. ಈತನ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಆಲಿಸಿದಾಗ–

1. ಕವನಗಳು ತನ್ನ ಸರಳತೆ, ನೇರತೆಯಿಂದಲೇ ಕೇಳುಗನನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ.

2. ಸ್ವಗತ ಲಹರಿಗಳಂತೆ ಕಂಡು ಬರುವ ಈತನ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ 'ಒಂಟಿತನ'ದ ಛಾಯೆ ಸುಳಿದಾಡುತ್ತದೆ.

3. ಈತನ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಬ್ಬರ–ಆಡಂಬರ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ವಚನಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವ ನಡೆ, ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

4. ಈ ಒಳಮನ (*Introvert*) ದ ಕವಿಯ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುವುದು ಆತ್ಮಶೋಧನೆ, ಮಾನವ ಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ಧರ್ಮದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಚಿಂತನೆ.

5. ತನ್ನ ಕವನಗಳಿಂದಲೇ ತನ್ನನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು, ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿಧಾನ.

ಹೊಸ ತಮಿಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ 'ಆತ್ಮಾನಾಂ'ನ ಇನ್ನೊಂದು ಕೊಡುಗೆ ಎಂದರೆ 'ಜಾ' (ಮಾಸಿಕ)ಕಿರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಪ್ರಕಟಣೆ. ಇದರಿಂದ 'ಆತ್ಮಾನಾಂ'ಗೆ ಕಷ್ಟ–ನಷ್ಟಗಳುಂಟಾದುವು. ಆದರೆ ಇದರಿಂದ ಹೊಸ ತಮಿಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಆದ ಪ್ರಯೋಜನ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ. ಮರಗಟ್ಟಿ ನಿಂತಿದ್ದ ತಮಿಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಲವಲವಿಕೆಯನ್ನು ತಂದ ಅನೇಕ ತರುಣ ಕವಿಗಳು ಈ ಕಿರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದರು.

'ಆತ್ಮಾನಾಂ' ತಮಿಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ತೀರ ಅಸಹಜವಾಗಿ ಸತ್ತ. ಸಾಯಲೇಬೇಕೆಂಬ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ತಡೆಯುವವರು ಯಾರು? ಆದರೆ ತಮಿಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸತನವನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ, ಕನ್ನಡಿಗನಾದ 'ಆತ್ಮಾನಾಂ' ಅಕಾಲ ಸಾವಿನಿಂದ ಹೊಸ ತಮಿಳು ಕಾವ್ಯ ಬಡವಾಯಿತು.

ಅಕ್ಷರ – ಸೇನೆ ಅನಕ್ಷರತೆಯ ನಿರ್ಮೂಲನಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ

ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ 55 ಲಕ್ಷ ಮಕ್ಕಳು, 120 ಲಕ್ಷ ವಯಸ್ಕರು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರೆಂದು ಅಂದಾಜು. ಈ ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದ ಅನಕ್ಷರತೆಯ ನಿರ್ಮೂಲನಕ್ಕೆ ಸರ್ಕಾರ ಕಂಕಣ ಬದ್ಧ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅಕ್ಷರ ಸೇನೆಯ ಸ್ಥಾಪನೆ. ಪೂರ್ವ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಶಾಲೆಯ ಹೊರಗಿನ ಅನೌಪಚಾರಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ವಯಸ್ಕರ ಶಿಕ್ಷಣ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಂದ ಅನಕ್ಷರತೆಯನ್ನು ತೊಲಗಿಸಲು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಯತ್ನ.

ಎಳೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಶಾಲೆಯ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಎಲ್ಲ ಕ್ರಮ. ವರ್ಷಕ್ಕೆ 2,000ರಂತೆ ಪೂರ್ವ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಕೇಂದ್ರಗಳ ಆರಂಭ. ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದನ್ವಯ ರಾಜ್ಯದ ಎಂಟು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ಕೋಲಾರ, ಬೆಳಗಾವಿ, ವಿಜಾಪುರ, ಮೈಸೂರು, ಮಂಡ್ಯ, ಚಿತ್ರದುರ್ಗ, ರಾಯಚೂರು ಮತ್ತು ಕಲ್ಬುರ್ಗಿ ಈಗಾಗಲೇ 5,600 ಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಶಾಲೆ ಬಿಟ್ಟ ಹಾಗೂ ಶಾಲೆಗೆ ಸೇರದ ಮಕ್ಕಳು ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯಲು ಅನೌಪಚಾರಿಕ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ತೆರೆಯಲಾಗುವುದು. ಈ ವರ್ಷ 1.12 ಲಕ್ಷ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಈ ಅವಕಾಶ ಮುಂದೆ 5 ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ 15 ಲಕ್ಷ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಈ ಸೌಲಭ್ಯ ದೊರೆಯಲಿದೆ.

ರಾಜ್ಯದ ಪ್ರತಿ ಪಂಚಾಯತಿಯಲ್ಲೂ ವಯಸ್ಕರ ಸಾಕ್ಷರತಾ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ ಈ ವರ್ಷ 2.70 ಲಕ್ಷ ವಯಸ್ಕರಿಗೆ ಅಕ್ಷರ ಜ್ಞಾನ ನೀಡಲಾಗುವುದು.

ಪ್ರಕಟಣೆ : ವಾರ್ತಾ ಮತ್ತು ಪ್ರಚಾರ ಇಲಾಖೆ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ

No. MAG (2) PQ3 DECL 322/1979-80
ANKANA (Kannada Bi-monthly) July-August 1984

'ಅಂಕಣ' ಪ್ರಕಾಶನ
ಬೆಂಗಳೂರು-560003

ಖಾಸನೀಸರ ಕಥೆಗಳು

ಬೆಲೆ : ಹದಿನೈದು ರೂಪಾಯಿಗಳು

ಅಧಿಕೃತ ಮಾರಾಟಗಾರರು

ಪುಸ್ತಕ ಚಂದನ
278/8, 20ನೇ ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ
ವಿಜಯನಗರ
ಬೆಂಗಳೂರು-560040
ದೂರವಾಣಿ : 352019

Published by C. Srinivasaraju 8 'Chiranjeevi' Old Swimmingpool Road Kodandarampura, Bangalore-560 003, Printed at ILA Printers, 153, 4th Main, 8th Cross, Bangalore-560 018. Editor A. R. Nirupama.